

RENATO JOSÉ BITTENCOURT GOMES

A BÊNÇÃO DE UM ANJO FORMOSO E CRUEL
O pampa líquido de um certo Juvêncio Gutierrez

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em
Letras – Área de Estudos Literários, da Universidade
Federal do Paraná, como requisito final para a obtenção
do título de Mestre

Orientador: Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo

Curitiba
2009

Catálogo na Publicação
Aline Brugnari Juvenêncio – CRB 9ª/1504
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Gomes, Renato José Bittencourt

A benção de um anjo formoso e cruel: o pampa líquido
de um certo Juvêncio Gutierrez / Renato José Bittencourt
Gomes. – Curitiba, 2009.
215 f.

Orientador: Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Ruas, Tabajara. 2. Gaúchos na literatura. 3. Fronteiras
e pioneiros. 4. Mito na literatura. I. Título.

CDD B869



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

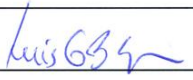
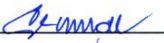

PARECER

Defesa de dissertação do mestrando RENATO JOSÉ BITTENCOURT GOMES para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO, MARIA EUNICE MOREIRA e MARILENE WEINHARDT argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“A BENÇÃO DE UM ANJO FORMOSO E CRUEL: O PAMPA LÍQUIDO DE CERTO JUVÊNCIO GUTIERREZ”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO, Não APROVADO
LUIS G. BUENO DE CAMARGO		<i>Aprovado</i>
MARIA EUNICE MOREIRA		<i>Aprovado</i>
MARILENE WEINHARDT		<i>Aprovado</i>

Curitiba, 30 de março de 2009.


Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
Coordenadora

Para a professora Alice Mariana, co-proprietária dos primeiros Ericos que tive nas mãos.

Cavaleiro do Luar

Vem o vento e vai
Passando pelas folhas
Varre o céu e vê o cavaleiro do luar
Eu criança
No batente da porteira
Debruçado na janela das estrelas
Também sonho ser o cavaleiro do luar
Galopar
Pela poeira do caminho
Querendo os homens, meninos
Almir Sater e João Bá

No hay sistema que pueda emplearse para conocer a alguien;
es necesario inventar una técnica para cada uno.
Juan Carlos Onetti

AGRADECIMENTOS

A D. Alice Mariana, índia velha sempre serena, e que sempre fez empenho, encorajamento e gosto que seus filhos estudassem.

A Izaul, companheiro de tantas leituras, o outro co-proprietário dos livros do Erico, o homem que me ensinou a gostar de livros e filmes, e que, de dentro de algum livro que ainda vou escrever, sempre me acompanha.

Ao Prof. Luís Bueno, que me permitiu percorrer caminhos e deu toques discretos e precisos/preciosos.

Ao Prof. Caetano Waldrigues Galindo, por toda uma tarde de qualificação e correções de rota.

À Prof.^a Marilene Weinhardt, que esteve na qualificação, fez preciosas correções de rota e generosamente voltou para a defesa, continuando uma conversa que começou em uma disciplina.

À Prof.^a Maria Eunice Moreira, também da banca de defesa, que veio do Rio Grande para conversar, com largueza, de caminhos gaúchos.

À Prof.^a Anamaria Filizola, que deu muitos toques de literatura e vida (sim, nós sabemos que são a mesma coisa), e sempre encontrou ocasião para bom humor e gargalhadas.

À Prof.^a Célia Arns de Miranda, que me trouxe Campbell na hora exata.

A Adriana Gallego Mateos e Desi Alessandrini, que, manejando suas línguas maternas, verteram do português para o espanhol e do italiano para o português os breves trechos que careciam de tradução.

A Jeferson Ferro, que de repente começou a me falar de mestrado, reavivando uma força que esperava sua hora.

A Mônica Costa, Kelly Reis e Maurício Popija, amigos de encontros hebdomadários e que, embora na diagonal, acompanharam esta jornada.

A Ozanam Aparecido de Souza, mano véio, e LÍlian Alcântara, que estiveram próximos nos momentos precisos e acolheram meus desenganos.

A Jair Ferreira dos Santos, que analisou e demonstrou com clareza sua análise dos meus textos para a revista *Veredas*, e assim mudou definitivamente o meu jeito de escrever.

A Fabiano Moraes, por nossas perambulações cariocas, encharcadas de cinema, literatura e visões.

A André Seffrin, irmão de minha alma, velho comparsa de leituras e escrituras, a pessoa que me falou de Tabajara Ruas pela primeira vez, e Lia e Rainer – essa trindade é a minha família no Rio e me deu guarida nos momentos felizes e angustiantes.

A todos que de uma forma ou outra, sabendo ou não sabendo, contribuíram para esta jornada.

E a Cassiane, que permitiu em sua vida um homem “falando em revoluções e entreveros de adaga”, e me ensina a respirar e confiar, e mais que tudo vem construindo uma história com este “*punk* franciscano”.

Resumo: Estudo da figura do herói e do significado da água na romanesca de Tabajara Ruas, bem como da ambientação do pampa e da fronteira, utilizando como suporte teórico a jornada do herói ou teoria do monomito do Joseph Campbell. Para se chegar à obra de Tabajara Ruas, inicia-se com uma exposição da teoria de Campbell para em seguida se fazer uma contextualização histórico-antropológica da figura do gaúcho na literatura e, então, trabalhar aspectos dessa figura em obras de Erico Verissimo, Flávio Aguiar e Luiz Antonio de Assis Brasil. Depois dessa relativamente ampla contextualização, é feita uma panorâmica de toda a romanesca de Tabajara Ruas e, por fim, os aspectos trabalhados convergem para o romance *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, em que o autor porventura chega ao ponto máximo da tematização do pampa, da fronteira e do elemento líquido.

Palavras-chave: Tabajara Ruas, gaúcho, gauchesca, fronteira, elemento líquido.

Resumen: Estudio de la figura del héroe y del significado del agua en la romanesca de Tabajara Ruas, bien como de la ambientación del pampa y de la frontera, utilizando como soporte teórico la jornada del héroe o la teoría del monomito de Joseph Campbell. Para llegar a la obra de Tabajara Ruas, se empieza con una exposición de la teoría de Campbell para en seguida hacer una contextualización histórico-antropológica de la figura del gaucho en la literatura y, entonces, trabajar aspectos de esa figura en la obras de Erico Verissimo, Flávio Aguiar y Luiz Antonio de Assis Brasil. Después de esa relativamente amplia contextualización, es hecha una panorámica de toda la romanesca de Tabajara Ruas y, por fin, los aspectos trabajados convergen para la novela *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, en que el autor tal vez llega al punto máximo de la tematización del pampa, de la frontera y del elemento líquido.

Palabras clave: Tabajara Ruas, gaucho, gauchesca, frontera, elemento líquido.

SUMÁRIO

ABREVIACÕES	9
INTRODUÇÃO	10
1. O GRINGO: CAMPBELL E O MONOMITO DO HERÓI 16	
1.1 Um Irlandês de Nova York na Corte de Hollywood 18	
1.2 O Monomito 27	
1.3 O Mito na Literatura: uma Teoria Geral da Narrativa 46	
2. O GAÚCHO: O IMAGINÁRIO QUE ABASTECE A LITERATURA 53	
2.1 Da Lida para os Livros 65	
3. OS GAÚCHOS: ALGUNS AUTORES 71	
3.1 Erico Verissimo 72	
3.1.2 <i>O retrato</i> 86	
3.2 Flávio Aguiar 94	
3.3 Luiz Antônio de Assis Brasil 100	
3.4 Narradores da Memória 112	
4. O GAÚCHO TABAJARA RUAS E SEU PAMPA LÍQUIDO 116	
4.1 Cid Espigão 118	
4.2 Sepé 133	
4.3 Antônio de Souza Netto 144	
5. O GAÚCHO JUVÊNCIO GUTIERREZ	179
5. 1 <i>O fascínio</i>	209
REFERÊNCIAS	214

ABREVIACÕES

Para maior conforto durante a leitura, vamos estabelecer formas abreviadas para indicar os títulos da ficção de Tabajara Ruas, sempre indicando o ano da edição porque eventualmente nos reportaremos a edições diferentes do mesmo título.

Assim, as abreviações serão as que seguem abaixo.

A região submersa – REGIÃO

O amor de Pedro por João – AMOR

Os varões assinalados - VARÕES

Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez – PERSEGUIÇÃO

Netto perde sua alma – NETTO

O fascínio - FASCÍNIO

Um porto alegre – PORTO

As cartas do domador – CARTAS

Meu vizinho tem um rottweiler (e jura que ele é manso...) – VIZINHO

O detetive sentimental – DETETIVE

INTRODUÇÃO

Com a intenção de ser antes um ensaio que o cumprimento de uma obrigação acadêmica, buscando ser um texto acadêmico saboroso tanto para o produtor como para os seus poucos consumidores, esta dissertação procura transparecer uma trajetória de leitor e de leituras – um específico tipo de leitura, que é o sempre mais íntimo contato com o texto literário. O que há nas páginas que seguem é, portanto, uma *jornada literária*.

Sempre fui um leitor e, mais que isso, um freguês da literatura. Essa tem sido a minha marca na vida e também no meu percurso acadêmico. Se a minha primeira graduação foi em ciências sociais, atendendo às urgências daquele momento e seguindo as ilusões daquele aprendiz de santo com menos de 20 anos de idade, o fato de ser o leitor de literatura me distinguia entre os meus colegas de então – e alguns se tornaram amigos de toda a vida. E mesmo o meu caminho no interior das ciências sociais foi marcado por essa condição: divergindo da maioria dos meus pares, que preferiam a sociologia e seu olhar macro, eu me interessava muito mais pela antropologia e sua visão que tende ao micro. A ciência política me parecia abstrata, enquanto a oferta da antropologia era um mundo mais colorido, pois os antropólogos (ao menos os grandes) tratam da variedade do mundo e dos povos em textos com sabor literário. Na antropologia, estava mais em casa.

Porém, as ciências sociais não foram para este estudante uma inserção profissional. Ainda havia um percurso a ser feito e por isso, já na metade da casa dos 20, adentrei no curso de letras sentindo um gosto de retorno à própria casa.

Muitos dos autores estudados nessa segunda graduação eram velhos conhecidos, alguns até mais que isso. Havia nas letras um chamado irresistível. E se não encontrei uma inserção profissional diretamente com a literatura, abracei um ofício do texto, a revisão de texto. Descobri uma casa profissional.

Todavia, ironicamente, os autores abordados nesta dissertação não compareceram às aulas que frequentei nesta graduação. Nas disciplinas, eram outros os escritores, e umas poucas vezes de modo exclusivo, quando em uma cadeira, por todo o semestre, trabalhava-se com um autor apenas, e houve um caso em que se tratava de apenas um romance.

Com essa abordagem aparentemente redutora, o que se fazia era mergulhar um pouco mais fundo no universo do escritor em questão, de modo um pouco mais demorado que as habituais “amostras grátis”, a passagem por vários autores em rápida sequência. Nessas disciplinas chamadas *monográficas*, eram percorridos vários títulos de um mesmo autor, sendo possível perceber um pouco mais do seu universo e das influências que se fazem presentes. Sem dúvida tais disciplinas foram as mais enriquecedoras.

Procuro, nesta dissertação, produzir um percurso semelhante ao enfocar obras e autores que muito me fascinaram, mostrando o diálogo que podemos perceber entre esses autores e obras.

De certa forma, o que aqui se apresenta é uma leitura de toda a obra ficcional de Tabajara Ruas e de alguns autores que manejam o mesmo universo a partir de elementos fundamentais que (na obra de Tabajara Ruas) encontram a sua melhor expressão porventura em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*. São obras e autores que vão se iluminando uns aos outros, reciprocamente. Não apenas *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez* ou seu autor, mas o romance em seu entorno, o autor em seu entorno. E aí o que temos é um recorte talvez um tanto mais largo que o usual, porque em verdade o entorno de uma obra literária é infinito, pois se chama *mundo* ou *vida*.

Mas ainda assim lidamos com uma parcela e não um levantamento exaustivo, a proposta não tem essa pretensão. O que se procura oferecer é um recorte com o propósito de surpreender antes as semelhanças que as diferenças, na direção da unidade, das peculiaridades que formam um corpo – sobre o qual vamos trabalhar. É claro que também é intenção estarmos atentos ao que essas peculiaridades em primeira instância regionais podem conter de universal.

O embasamento em Joseph Campbell e sua jornada do herói faz parte dessa busca de aproximações, pois o seu método é o inventário de semelhanças, o somatório de narrativas das mais variadas épocas e regiões do globo, sempre em busca da unidade e da síntese, compondo uma jornada única.

Qual seria a unidade dos autores selecionados? Ela está em um específico tipo de herói e no seu cenário: o gaúcho e o pampa, a fronteira. São narrativas sobre o gaúcho e talvez se possa dizer que a literatura gaúcha é tão ou mais vasta que o pampa. Há uma imensa gama de narrativas sobre o herói em campo aberto, o homem que vive na fronteira

e, no seu íntimo, não reconhece fronteiras. Nessas histórias, encontramos personagens tão ou mais vibrantes que uma realidade que não conhecemos, já não podemos conhecer – ou mesmo nunca existiu, porque as narrativas sobre temas e personagens identificados como gaúchos constroem um outro pampa a partir do chão do Rio Grande do Sul, ou a partir de uma parcela desse território.

Assim, levanta-se uma catedral fantástica em que reverberam muitas vozes, um contracanto à capela em que os escritores gaúchos contam para si mesmos e para o mundo o que é o Rio Grande ou, melhor, eles criam o Rio Grande do Sul com seu canto. Os melhores escritores gaúchos dizem “Faça-se o Rio Grande” e o Rio Grande do Sul se faz.

Elegemos enfocar alguns integrantes desse coro e damos destaque para um solista e sua canção mais pessoal. Todavia, o relevo para o solista e sua canção se constrói, tijolo por tijolo, justamente sobre o fundo feito pelo coro.

Procurando orquestrar esse coro de gaúchos, nosso texto vai se estruturar em cinco capítulos:

- 1) “O gringo: Campbell e o monomito do herói” – breve apresentação da jornada do herói, teoria adotada para a análise das obras selecionadas;
- 2) “O gaúcho: o imaginário que abastece a literatura” – breve apresentação histórico-antropológica da figura do gaúcho apropriada pela literatura;
- 3) “Os gaúchos: alguns autores” – breve análise de *O tempo e o vento* (Erico Verissimo, 1949-62), *Anita* (Flávio Aguiar, 1999) e *Um castelo no pampa* (Luiz Antonio de Assis Brasil, 1992-94), levantando pontos em que esses romances dialogam entre si, demonstrando como esse diálogo se faz por variações sobre a figura do gaúcho e como a jornada do herói pode ser uma chave de leitura para esse *corpus*;
- 4) “O gaúcho Tabajara Ruas e seu pampa líquido” – inserção do nosso solista no contracanto com seus pares e uma primeira abordagem da importância do elemento líquido na obra de Tabajara Ruas, bem como uma apresentação de seus heróis;
- 5) “O gaúcho Juvêncio Gutierrez” – depois de todo esse percurso de contextualização e compreensão do entorno, chegamos ao romance que é a canção mais pessoal do nosso solista para nessa narrativa analisar as

relações entre força e fragilidade, o significado da água nesse romance, a construção da trajetória do herói e ainda vamos enfocar algumas relações entre *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez* e algo da produção de autores como Luiz Sérgio Metz, João Simões Lopes Neto e Jorge Luís Borges.

Em princípio, houve a ideia de fazer um acompanhamento da tematização do destino na obra de Tabajara Ruas. Por certo teria sido instigante, seria uma chave de leitura legítima e proveitosa. Todavia, o elemento líquido se impôs, com a força sutil da água. Porventura, a sua importância escapou a outros pesquisadores, mas para este estudioso foi se fazendo mais e mais presente a partir da leitura e releitura de Tabajara Ruas, particularmente *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*.

O recorte ou aporte teórico foi descoberta recente, já como aluno do mestrado, em uma disciplina que parecia não ter vinculação direta com o meu trabalho. Rapidamente pude perceber que o legado de Joseph Campbell pode ser entendido e utilizado como uma teoria geral da narrativa. Ademais, esse corpo teórico tem sido muito apropriado pelo cinema, o que o torna duplamente fecundo para a nossa análise, pois, além de escritor, Tabajara Ruas também é cineasta, de modo que a jornada do herói nos permite mobilidade em mais de um campo – muito embora este seja um estudo literário e o cinema apareça apenas lateralmente, na medida em que contribui para a compreensão da literatura. E vale ainda esclarecer que, a sua teoria dando conta dos vários momentos dos heróis que vamos encontrando nas narrativas literárias, em Joseph Campbell pude encontrar um teórico que trabalha de um modo com o qual me sinto identificado. Também em Campbell há um sabor de retorno e familiaridade.

Como uma última observação nestas páginas introdutórias, vamos assinalar que o interesse e o gosto pela literatura gaúcha têm em mim a mesma idade do meu interesse e meu gosto pela literatura em geral. Nesta dissertação, são abordados apenas alguns autores de uma vasta galeria. Erico Verissimo é leitura muito antiga e sempre renovada. Assis Brasil é um conhecimento relativamente recente, mas incorporado entre os escritores para mim mais relevantes por seu diálogo com Erico e com Eça de Queirós, por sua forma de se apropriar de situações e personagens históricos sem destoar de uma busca literária e

ficcional. Ainda mais recentemente, já em pleno trabalho de redigir esta dissertação, foi o contato com Mario Arregui e Aldyr Garcia Schlee, vozes marcantes e afinadas do coro da fronteira.

E Tabajara Ruas é autor que venho frequentando desde 1991, retornando por variados motivos – inclusive acadêmicos – a *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, talvez como quem volta para casa. O autor e o romance foram escolhidos como tema por conta de uma ligação pessoal com a sua obra e por essa obra conter aspectos relevantes para uma certa maneira de se conduzir no mundo.

Mais que isso, é um autor que conjuga, em seus enredos, o apego a uma tradição local e um impulso para o diálogo com a universalidade, assim como há uma conjugação da tão antiga literatura com o cinema – que, com pouco mais de um século, continua sendo moderno. Reconfigurando a gauchesca, Tabajara Ruas está no centro desse pampa que vamos adentrar e percorrer – talvez como quem retorna. Vida e literatura. Ou cinema, literatura e vida. Tudo reverbera. Tudo é narrativa. O mundo todo é a nossa casa e a aventura vai começar.

Babilônia revisitada

Estive em Uruguaiana por alguns dias. Eu nasci em Uruguaiana. Fui olhar o rio Uruguai e a cidade de Paso de los Libres, na outra margem. Nascer na fronteira é quase um paradoxo. Você olha, e no outro lado é outro país, falam outro idioma, têm outros heróis, outros ódios, quem sabe outras ilusões.

Caminhei por Uruguaiana. Cheguei ao Colégio Santana. Ali é o pátio onde jogávamos futebol, de onde se vê a ponte sobre o rio, os misteriosos (essa é a impressão da infância) reservatórios da Refinaria Ipiranga, que sempre me intrigaram a imaginação. Era doce sonhar com aquele cenário de tubos retorcidos, com o permanente rolo de fumaça branca subindo para o céu, o labirinto metálico onde perigos sem conta espreitavam o menino de 12 anos.

Há certas sensações que desaparecem no tempo para sempre. Por mais que busquemos não conseguimos recuperar o clima de um final de campeonato de futebol do ginásio num sábado à tarde, o sabor de um doce de abóbora com leite numa manhã de inverno, preparado pela mão de uma tia, a primeira viagem de trem, a primeira namorada – tanta coisa.

F. Scott Fitzgerald escreveu que a vida é um processo de desmoronamento. Pensei que essa visita não tinha outro propósito a não ser resgatar, entre tantos escombros, e se isso fosse possível, algumas sensações irredimíveis como o unísono bater dos pés da gurizada nas matinês de domingo nos fins dos anos 1950, quando se abriam as cortinas do Cine Teatro Carlos Gomes prenunciando o início do seriado; o gibi trocado na entrada do cinema; os primeiros romances da coleção Os Audazes da Editora Vecchi.

A revolta, a sede de justiça, a impotência ante a máquina do mundo ainda estavam longe, como longe estava o exílio, a tortura, o medo, as utopias, os sem-terra. Na longínqua cidade da fronteira o menino de 12 anos viajava nas páginas dos gibis e na sala escura em que projetavam os filmes, numa construção arbitrária e abstrata: romance policial e gótico, caçadores de nazistas e cientistas loucos, sátira política e seitas religiosas, o fantástico e a ficção científica, tramas, heranças, paixões, vitórias, perdas, e o dourado mito da segunda oportunidade.

Quem sabe? Talvez fosse isso que o homem de 50 anos, sentado nas arquibancadas do Colégio Santana, buscasse, enquanto olhava o campo de futebol vazio, a refinaria, o rio, a ponte, as nuvens sobre a cidade de Paso de los Libres, na outra margem. (PORTO, 1998, p. 76-78)

1. O GRINGO: CAMPBELL E O MONOMITO DO HERÓI

Es otra cosa, es que la gente cree que está condenada a una vida, hasta la muerte. Y solo está condenada a un alma, a una manera de ser. Se puede vivir muchas veces, muchas vidas más o menos largas.

Juan Carlos Onetti

Começamos agora nossa jornada de perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez, o fugidio. Como ele se mistura entre seus pares, vamos percorrer um caminho largo, encontrando muitas gentes, para dessa maneira surpreender esse gaúcho atrevido. O que dele sabemos é que perambula em uma região limítrofe, ora no Rio Grande do Sul, ora na Argentina. É gaúcho da fronteira. Vive e morre, vive mais de uma vida, e vive para morrer, nas páginas de um ou dois romances de Tabajara Ruas, seu conterrâneo. Vive em uma crônica da morte anunciada que é narrada por seu sobrinho. O tio Juvêncio é mais um personagem da extensa galeria gaúcha. Por que falar desse gaúcho? Ora, Mário Pontes, cearense radicado no Rio de Janeiro, já alertava no prefácio de um ensaio chamado justamente *O gaúcho*:

Em termos regionais, a literatura do Rio Grande do Sul é, certamente, a melhor estudada de quantas existam no Brasil. Não conheço nenhuma outra que haja despertado um interesse ativo de tantos críticos e historiadores, expresso em um número tão considerável – e em muitos casos qualitativamente elevado – de obras, monográficas ou abrangentes. O que não quer dizer, de modo algum, que o filão esteja empobrecendo. Pelo contrário, o fato de tratar-se de uma literatura volumosa, dinâmica e complexa quanto aos elementos históricos e psicológicos que lhe alimentam as raízes, faz de sua revisão uma constante necessidade. (PONTES, 1982, p. 7, grifo nosso)

Talvez o gaúcho seja antes de tudo um mito, e qualquer abordagem acerca dele será sempre uma revisão. Antes de uma breve revisão da figura ou do mito do gaúcho, vamos, no entanto, andar por uma outra quadra: com o estadunidense Joseph Campbell, faremos uma breve incursão pelo território do mito, para depois, de volta ao chão das narrativas gaúchas, circular entre os elementos da figuração do gaúcho na literatura. Ou, dito de outro modo, antes de nos lançarmos propriamente em nossa jornada nós vamos, como medida preventiva, conferir a bagagem, verificar se em nossa mala de garupa já estão todos os apetrechos necessários.

E talvez, ainda antes de adentrar pelas ideias de Campbell, caiba nos perguntarmos por que lançar mão da mitologia comparada para fazer a análise de um romance ambientado em uma distante cidade gaúcha em meados do século 20. Por que se nesse século a humanidade pareceu ter se afastado definitivamente do tempo das lendas, do tempo em que “os bichos falavam”, para usar um bordão do anedotário brasileiro? Antes de mais nada, “Os seres humanos sempre foram criadores de mitos” (ARMSTRONG, 2005, p. 7), conforme ensina a escritora britânica Karen Armstrong, ex-freira e estudiosa de religião comparada. Essa autora aponta para o fenômeno da secularização, desencantamento ou dessacralização do mundo:

Desde o século 18 desenvolvemos uma visão científica da história; estamos preocupados acima de tudo com o que realmente aconteceu. Mas no mundo pré-moderno, quando as pessoas escreviam sobre o passado, estavam mais preocupadas com seu significado. Um mito era um evento que, em certo sentido, só ocorrera uma vez, mas que também ocorria o tempo todo. Por causa de nossa visão estreitamente cronológica da história, não temos definição para tal ocorrência, porém *a mitologia é uma forma de arte* que aponta para além da história, aponta para o que é intemporal na existência humana, e nos ajuda a superar o fluxo caótico de eventos aleatórios, vislumbrando o âmago da realidade. (ARMSTRONG, 2005, p. 12, grifo nosso)

Aqui já temos uma primeira proximidade: “a mitologia é uma forma de arte”, com o que mitologia e romance podem ser considerados na mesma série, além do iniludível fato de que tanto mito como romance são narrativas na medida em que ambos são histórias sendo contadas. Entretanto, Karen Armstrong vai um pouco além nessa aproximação e afirma que, “Como um romance, uma ópera ou um balé, o mito é fictício” (ARMSTRONG, 2005, p. 13).

E, assim como a literatura é uma manifestação plena de sentido se diz algo e de algum modo ressoa em seus leitores, o mito também permanece vivo se permanece o seu vínculo com a humanidade – caso contrário, os deuses são substituídos, pois deuses fora de moda se mostram “tão distanciados da vida ordinária dos seres humanos que se tornaram periféricos” (ARMSTRONG, 2005, p. 24). Depois de mencionar como deuses antigos foram embora, sendo substituídos, a pesquisadora assegura que “a mitologia não vinga quando se concentra no sobrenatural; permanecerá vital apenas se estiver profundamente voltada para a humanidade” (ARMSTRONG, 2005, p. 24).

1.1 Um Irlandês de Nova York na Corte de Hollywood

Uma das maiores referências no campo da mitologia, Joseph Campbell (1904-1987) foi um nova-iorquino de origem irlandesa, filho de um comerciante de Massachusetts. Aos seis anos de idade, foi levado pelos pais ao Wild West Show, o espetáculo circense mantido por Buffalo Bill,¹ e ao Museu de História Natural de Nova York. Além de pronunciarem uma capacidade para se mover entre a cultura popular e a alta cultura, entre a lenda e a história, entre a humanística e o significado das ciências biológicas, essas duas visitas marcam o início do interesse de Campbell pelos indígenas norte-americanos e suas narrativas, o que se transformou no seu interesse pela mitologia – e isso foi uma paixão de toda uma vida de estudos e de ensino:

[...] fiquei fascinado com os índios norte-americanos e esse se tornou o meu verdadeiro estudo. Frequentei a escola e não tive problemas com os estudos, mas o meu entusiasmo estava centrado no *dissidente reino da mitologia* dos índios norte-americanos. (CAMPBELL, 2003, p. 35, grifo nosso)

Uma mitologia viva e efetiva, que mantém seu vínculo com a humanidade, é um elemento que dissolve as barreiras entre alta e baixa cultura: “[...] em relação à mitologia popular temos de lidar não somente com os intelectuais mas descer às próprias raízes, e uma boa mitologia atua em todas as camadas, de cima a baixo” (CAMPBELL, 2003, p. 244).

Para Campbell, os mitos são “fator de estruturação da vida – e não somente [...] algo que é apenas fantasia e sim algo mais profundo, uma *fantasia significativa*” (CAMPBELL, 2003, p. 38, grifo do autor). Essa compreensão é articulada em uma visão totalizante, pois, “Quanto ao mundo intelectual, eu nunca me interessei por pequenos estudos especializados. Acho que eles tendem a desumanizá-lo.” (CAMPBELL, 2003, p. 59)

Sua compreensão do sentido da mitologia é um entusiasmo por mitologias que sirvam para a vida, que se relacionem com a vida. Além do estudo dos mitos, ele tributa

¹ William Frederick Cody (1846-1917), o legendário Buffalo Bill, foi um “explorador de fronteiras, herói de romances populares e uma importante influência na mitologização do oeste americano” (legenda de foto em CAMPBELL, 2003, p. 36). Consta que o espetáculo de Bill Cody apresentava cavaleiros, peles-vermelhas, grandes atiradores (incluindo o também legendário Wild Bill Hickock – 1837-1876) e ainda, com cavalos e roupas típicas, turcos, árabes, mongóis, cossacos e gaúchos: parece que Buffalo Bill já havia percebido que o gaúcho se insere nesta série.

essa compreensão a um longo contato com suas alunas em 38 anos de magistério em uma universidade para moças:

Fui assim forçado por elas a considerar o material de meus estudos do ponto de vista feminino. E esse ponto de vista tinha a ver com: “O que esse material significa para *a vida*? O que significa *para mim*? Eu não me importo que esse mito tenha ou não ocorrido aqui, ali, acolá – o que é que ele significa *para mim*?” (CAMPBELL, 2003, p. 90, grifos do autor)

O lado sério do magistério dirigido às mulheres quando eu ensinava mitologia deriva do fato de que elas não me deixavam refugiar em nenhum tipo de nicho acadêmico. Elas queriam sempre que o material se relacionasse com elas, com *a vida*. Atribuo a popularidade dos meus escritos a esse treino que tive com as alunas. (CAMPBELL, 2003, p. 92, grifo do autor)

Assim, a mitologia é algo “realmente entrelaçado no tecido da realidade” (CAMPBELL, 2003, p. 103). Essa compreensão é muito bem demonstrada no fato de sua obra se misturar na trama da realidade dos leitores muito além de uma apreensão intelectual. Esta dissertação busca esse entrelaçamento, mas o que conta aqui não é explicitar isso: o que importa agora é assinalar que para a nossa discussão o trabalho basilar de Campbell é o livro que o levou muito além dos círculos acadêmicos (nos quais ele sempre se comportou como um fronteiro): *O herói de mil faces*,² com o qual logrou influenciar poetas, cineastas e roqueiros. Isso apesar de não ser, profissionalmente, um leitor de literatura (embora em seus estudos tenha se debruçado sobre narrativas de cavalaria e também sobre obras capitais da literatura do século 20, sendo inclusive um dos autores de *A skeleton key to Finnegans Wake*, de 1944, clássico ensaio acerca do romance de James Joyce), não ser um *habitué* de salas de cinema e muito menos um frequentador de *shows* de *rock*. Ainda assim, ele adentrou antes por territórios que só mais tarde seriam trilhados por elementos mais jovens, com outras formas de comportamento: “o meu livro *O herói de mil faces* tornou-se uma espécie de tríptico, ou mapa mitológico para os *hippies*” (CAMPBELL, 2003, 177). E já perto do final de sua jornada nesta vida, quando os “garotos” que faziam filmes e tocavam guitarra procuraram se aproximar de Joe Campbell, o velho professor não se negou, tornou-se amigo deles. Como não iria entusiasmar os jovens quem lhes narrou histórias de heróis ou a história do herói? A figura do herói, aquele que sai em busca da própria bem-aventurança, sempre esteve no centro de sua atenção, e do herói ele disse que “é aquele que sabe *quando* tem de se render, e *a que* se render. O tema

² Publicado originalmente em 1949. Nesta dissertação, utilizamos uma edição brasileira de 2005.

principal é render sua posição à dinâmica da vida” (CAMPBELL, 2003, p. 44). Essa sabedoria da hora de se entregar será fundamental na articulação dos elementos de *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*. Veremos isso a seu tempo, em sua hora.

Por agora, vamos mencionar que *O herói de mil faces* se tornou um guia para os roteiristas de Hollywood – a ponto de haver um outro livro, de um outro autor, que efetua uma transposição dos conteúdos da teoria de Campbell para os modos de confecção de roteiros cinematográficos, sendo portanto, em princípio, um manual para roteiristas: *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*, de Christopher Vogler. Mais que reconhecer, o roteirista Vogler alardeia a influência de Campbell no seu trabalho e ainda aponta outros devedores do mitólogo:

Cineastas como George Lucas e George Miller reconhecem seu débito para com Campbell, e sua influência pode ser percebida nos filmes de Steven Spielberg, John Boorman, Francis Coppola e outros. (VOGLER, 2006, p. 47)

Mas o livro de Vogler não é apenas um manual, apenas para roteiristas: trata-se de um ensaio que funciona como um guia para todos quantos queiram trabalhar com uma narrativa ou com narrativas e também uma obra de referência e erudição na medida em que aborda muitos filmes que já podem ser considerados clássicos, apresentando uma rápida panorâmica da produção hollywoodiana das últimas décadas. No seu “Prefácio à edição brasileira”, a tradutora Ana Maria Machado afirma a variedade de profissionais e apreciadores que, interessados por histórias, podem se servir do manual de Vogler – e, por intermédio de Vogler, Ana Maria Machado também afirma o variado alcance da teoria desenvolvida por Campbell:

[...] um livro como esse acaba sendo ferramenta útil para todos os que de alguma forma lidam com a narrativa: roteiristas, cineastas, *videomakers*, contadores de histórias, escritores de livros infantis, dramaturgos, romancistas, críticos, professores, estudantes de letras. Para uns, poderá ser um instrumento que ajude a tirar dúvidas e a orientar sua própria escrita. Para outros, certamente servirá como precioso modelo de análise, permitindo que se compreenda melhor a obra que se examina, vendo seus pontos fortes e fracos, discernindo falhas e qualidades especiais. (MACHADO, 2006, p. 10)

Vale ressaltar que a tradutora, que também é escritora, considera que o manual de Vogler é um “precioso modelo de análise”. Podemos acrescentar que ainda mais precioso é o paradigma de Joseph Campbell, que fundamenta o trabalho de Christopher Vogler. Como

não dispomos de uma bibliografia que trate especificamente da aplicação da teoria campbelliana à literatura (embora, ao tratar do mito, que é universal, a jornada do herói seja aplicável a qualquer narrativa), vamos nos servir de Vogler. Ademais, esta dissertação pretende ser, no que lhe permitam seus limites, uma contribuição para se consolide a difusão e a utilização de Campbell nos estudos literários. Assim, vamos nos referir a Vogler, o discípulo, na medida em que ele já efetua uma aproximação entre as ideias e conceitos de Campbell, o mestre, e a narrativa contemporânea. Faremos isso para irmos nos assenhoreando, sempre mais, de uma certa “gramática da narrativa”, conforme a chama Ana Maria Machado. Uma gramática campbelliana da narrativa, acrescentamos. Nesta dissertação, vamos nos assenhoreando do paradigma de Campbell para

[...] dominar a gramática da narrativa, conhecer os elementos de uma história e seu papel, entender o mecanismo das regras que a fazem funcionar, perceber o que a mantém equilibrada e coerente, qual a sua lógica interna. (MACHADO, 2006, p. 10)

Usando uma expressão de Campbell, Vogler chama essa gramática de *jornada do herói*:

Neste livro, descrevi o conjunto de conceitos conhecidos como *jornada do herói* [...]. Tentei relacionar essas ideias às narrativas contemporâneas [...]. Saí em busca dos princípios básicos da narrativa, mas no caminho encontrei algo mais: um conjunto de princípios de vida. Cheguei à convicção de que a jornada do herói é nada menos que um compêndio para a vida, um abrangente manual de instrução na arte de sermos humanos. A jornada do herói não é uma invenção, mas uma observação. (VOGLER, 2006, p. 15-16)

No seu entusiasmo, ele reitera a consideração de que esse corpo de conceitos é mais que um instrumental acadêmico, mais que uma ferramentaria para a confecção de histórias:

A jornada do escritor foi elaborado como um guia prático para os escritores, mas pode também ser lido como um guia das lições de vida cuidadosamente embutidas nas histórias de todos os tempos. (VOGLER, 2006, p. 16)

Além disso, no seu “Prefácio à segunda edição”, o autor afirma que “A jornada do escritor foi colocada em funcionamento de várias maneiras”, inclusive por “acadêmicos que abordam os mitos e a cultura pop” (VOGLER, 2006, p. 18).

Ainda nesse prefácio, Vogler dá notícia (certamente com orgulho) da recepção do seu livro, menciona que vem apresentando conferências sobre a jornada do herói em vários

lugares do mundo. Em princípio, tais palestras são destinadas a pessoas ligadas à produção cinematográfica e, assim sendo, o conferencista tem ido “para muito longe dos limites literais e geográficos de Hollywood, adentrando a grande Hollywood global, a comunidade internacional de filmes” (VOGLER, 2006, p. 20). Essa experiência o coloca em contato com outras culturas e isso tem permitido que vá ampliando sua compreensão da teoria que abraçou, que vá percebendo como a gramática da jornada do herói é um modelo de natureza fluida, capaz de embeber, infiltrar-se em qualquer formato local. Por conta de seu cunho por assim dizer plástico, fluido, o paradigma da jornada do herói não funciona como um ferro de passar, que alisa qualquer superfície, homogeneizando, tornando tudo amorfo, indistinto, sem frisos ou dobras locais:

Cada cultura possui uma orientação única em relação à jornada do herói, com alguma coisa no caráter local resistindo a alguns termos, definindo-os de maneira diferente ou dando-lhe ênfases distintas. (VOGLER, 2006, p. 20)

Para Christopher Volger, o modelo da jornada do herói é uma *forma* e não uma *fórmula* – ou, conforme a tradutora, *forma* e não *fôrma*. Vogler registra que, junto às reações positivas, a colheita de objeções faz parte do seu trabalho e então comenta algumas dessas objeções, diante das quais sustenta a necessidade de os termos da teoria não serem tomados de modo muito literal. Procuraremos observar esse cuidado para que efetivamente a teoria venha em nosso auxílio e nos ajude a compreender a obra que nos propomos a analisar, pois

O uso preguiçoso e superficial dos termos da jornada do herói, tomando de [maneira] demasiadamente literal seu sistema metafórico, ou impondo arbitrariamente suas formas em todas as histórias, pode provocar um embrutecimento dos sentidos. Eles devem ser usados como um forma, não uma fórmula, um ponto de referência e uma fonte de inspiração, não uma ordem ditatorial. (VOGLER, 2006, p. 23)

E, assim como a teoria e a terminologia são plásticas e fluidas, o protagonista da jornada tem uma (ou mais de uma) entre muitas ou infinitas feições possíveis – tanto que o texto basilar da proposta se chama justamente *O herói de mil faces*. Dessa maneira,

O guerreiro é apenas uma das faces do herói, que pode ser pacifista, materno, peregrino, louco, andarilho, eremita, inventor, enfermeiro, libertador, artista, lunático, amante, palhaço, rei, vítima, escravo, operário, rebelde, aventureiro, um fracasso trágico, covarde, santo, monstro etc.

[...]

É interessante perceber que não há limite para o que pode ser aprendido a partir dos conceitos da jornada do herói. Encontro desvios surpreendentes e deliciosos do caminho a cada vez que me deparo com uma nova história, e a própria vida segue apresentando novos ângulos.

[...]

Ao contrário das histórias de heróis que eventualmente chegam ao fim, a jornada para compreender e articular essas ideias é de fato infinita. Embora determinadas condições humanas nunca mudem, novas situações estão sempre aparecendo e a jornada do herói irá se adaptar para refleti-las. Novas ondas serão provocadas, e assim continuará sendo, para sempre. (VOGLER, 2006, p. 23, 30 e 33)

De todo modo, o começo sempre tem feição de começo porque tudo sempre inicia com um *chamado para a aventura*, ao qual, após alguma hesitação, o herói ou aquele que virá a ser o herói atende. Segundo Vogler,

No fundo, apesar de sua infinita variedade, a história de um herói é sempre uma jornada. Um herói sai de seu ambiente seguro e comum para se aventurar em um mundo hostil e estranho. (VOGLER, 2006, p. 51)

Aquele que começa a ser o herói atende a esse chamado e sai no que já começa a ser a sua jornada porque fazer isso é um imperativo, ele age dessa maneira porque assim se sente participando da vida – em outras palavras, levando a vida que lhe cabe viver, ou ainda *vivendo realmente*, pois “Fala-se muito de procurar um sentido para a vida, mas o que realmente se está procurando é uma *experiência* de vida.” (CAMPBELL, 2003, p. 53, grifo do autor) E também vamos mencionar que na concepção de Campbell não há *mitologias* e sim *uma mitologia* apenas:

[...] há somente uma mitologia no mundo. Ela passa por variações em diferentes culturas quanto às suas circunstâncias e necessidades históricas e sociais, e em relação aos sistemas éticos e sociais – mas há somente *uma mitologia*.

[...]

Para mim um dos aspectos mais entusiasmantes e de fato comoventes da mitologia é a sua universalidade. (CAMPBELL, 2003, p. 158 e 161)

Assim, temos *uma* humanidade e *uma* mitologia, ainda que fragmentada em roupagens locais. Como se vê, o que Vogler percebeu nas suas turnês de conferências é algo que Campbell já sabia – e assim chegamos a uma definição da mitologia por Joseph Campbell:

Mitologia é a organização de narrativas simbólicas e imagens que são metafóricas das possibilidades da experiência humana e da sua realização humana em determinada cultura, em certa época. Mitologia é uma metáfora. (CAMPBELL, 2003, p. 171)

Desse modo, no seu caráter universal, a mitologia se articula em relação a uma realidade particular (no tempo e no espaço), adquire sua roupagem local, apresenta-se como mitologia de um grupo ao responder às questões essenciais que são as mesmas em qualquer tempo e lugar e, para Campbell, “As mitologias são de fato os sonhos públicos que dão forma e movem as sociedades.” (CAMPBELL, 2003, p. 190) O autor fala em sonhos porque pela relação entre sonho e mito se articula a relação entre indivíduo e sociedade, articulam-se o ajuste e a dissidência:

O mito é o sonho público, e o sonho é o mito privado. Se o seu mito privado, seu sonho, coincide com o da sociedade, você está em bom acordo com seu grupo. Se não, a aventura o aguarda na densa floresta à sua frente. (CAMPBELL, 2006, p. 42)

E para o entendimento dessa presença do mito na vida humana o autor invoca uma nova compreensão científica, sem ver oposição entre ciência e mitologia:

Não, não há conflito. Ciência é abrir caminho, agora, na direção das dimensões do mistério. Assim ela se aproxima da esfera de que fala o mito. Chega ao limiar.

[...]

Eu estou interessado nos fatores biológicos porque penso que a mitologia é uma função da biologia. Digamos que cada órgão do corpo tem um impulso energético, um impulso para a ação, e que a experiência dos conflitos dessas energias no nosso íntimo constitui a psique.

É a natureza falando. E a mitologia é a expressão dessas energias personificadas.

[...]

É sobre isso que estamos falando, sobre a relação entre mitologia, estudos mitológicos e a vida contemporânea. Do meu ponto de vista, eu já os vi funcionar inspirando carreiras artísticas. A mitologia nos coloca em um nível de onde a imaginação opera [...]. (CAMPBELL, 2003, p. 140 e 190)

Como se vê, quando tratamos de mitologia estamos em estreita relação com a contemporaneidade e no cerne do campo da imaginação, no campo da invenção, na criação de realidades outras que é justamente o campo das artes e da literatura. Podemos mesmo considerar que a obra de um escritor é uma mitologia particular, ou a participação desse autor na mitologia de um grupo. Veremos *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez* como integrante dessas duas séries, a mitologia particular de Tabajara Ruas e sua participação na gauchesca. A mitologia insere o homem no seu mundo, faz com que ele seja efetivamente

contemporâneo de suas circunstâncias, insere-o no seu próprio tempo e lugar, não é uma evasão para o tempo das musas e das lendas. Em *Perseguição e cerco...*, há uma trajetória humana e uma trajetória humana é sempre uma jornada em que o indivíduo participa de uma ordem maior que ele: “Os mitos nos guiam por meio dos rituais, dos ritos de iniciação, de fertilidade, de puberdade e fúnebres. Eles guiam o indivíduo pelo curso inevitável da vida [...]” (CAMPBELL, 2003, p. 193) De certa forma, são mais ou menos esses os ritos pelos quais vai passar o narrador do romance que vamos por fim enfocar e por meio desses ritos ele se percebe participando da ordem que via encarnada em seu tio, seu herói, já que

Pode-se dizer que a função de um ritual, e de uma mitologia, é colocar a mente consciente – que está em contato somente com fenomenologia do mundo – em contato com o fundamento desses fenômenos, particularmente de nossas próprias ações.

[...]

O modo de integração da mitologia na vida é o caminho do ritual. Deve-se ritualizar tudo o que é essencial para a vida diária. Para transformar uma perspectiva mitológica em *ação* no mundo moderno é preciso entender a relação do que se está estabelecendo com o que é essencial [à] vida, e não às suas superficialidades. As coisas essenciais da vida permanecem as mesmas; elas têm sido as mesmas desde o tempo das cavernas do Paleolítico. Comer, reproduzir-se, ser criança, amadurecer e ficar velho. Compreender que essas coisas não são atos iniciados individualmente, mas funções de um mundo biologicamente presente dentro de nós, é viver de uma forma diferente daquela que se vive quando nos julgamos iniciadores volitivos de tudo o que está acontecendo.

[...] Assim, a função da mitologia é conectá-lo com a sua bem-aventurança e descobrir onde ela verdadeiramente está. Quando você sai do seu rumo ou aceita algum princípio moral que é inteiramente absurdo e relacionado a algo que não é nada natural, descarte-o e siga sua bem-aventurança. (CAMPBELL, 2003, p. 198, 237 e 246, grifo do autor)

Pelo recurso à mitologia, percebemos a nós mesmos participando de uma ordem maior, de modo que nossa solitária caminhada de indivíduos é também uma jornada mitológica em que cumprimos o que nos cabe. Não se trata de uma escolha no sentido racional, mas de um modo de sentir ou um “jeito de corpo”: “Uma mitologia não vem da cabeça; ela vem do coração.” (CAMPBELL, 2003, p. 260) Nesse contexto, a narrativa literária, o texto artisticamente trabalhado, pode ser considerado como uma narrativa mítica (insistiremos neste aspecto mais adiante), uma narrativa que se inscreve em uma mitologia:

Para entrar em acordo com a grande sinfonia que é o mundo, para colocar a harmonia do nosso corpo em acordo com essa harmonia. [...] Eu penso na mitologia como a pátria das musas, as inspiradoras da arte, as inspiradoras da poesia. Encarar a vida como um poema, e a você mesmo como o participante de um poema, é o que o mito faz por você.

[...]

Mitologia é poesia, e a linguagem poética é muito flexível.

[...]

Você pode descobrir os seus próprios motivos de orientação mitológica nos livros de um bom romancista [...]. (CAMPBELL, 2006, p. 57, 150 e 152)

Para o autor, a mitologia provê o indivíduo de um vínculo com o seu grupo, e esse vínculo mitológico pode ser fornecido pela arte:

Quando se está querendo saber qual é a própria mitologia, pode-se perguntar – *qual é o meu grupo? Com qual grupo eu me identifico?*

[...]

Temos de viver dos mitos dos velhos tempos! As ideias elementares são constantes, elas permanecem, permanecem, permanecem.

O problema é a inflexão. Como são representados os mitos? E a função do artista é apresentar esses mistérios em termos de um contexto de vida contemporâneo. (CAMPBELL, 2003, p. 243)

O mito deve ser mantido vivo. As pessoas capazes de fazer são os artistas, de um tipo ou de outro. A função do artista é a mitologização do meio ambiente e do mundo.

[...]

O artista é aquele que transmite os mitos, hoje. (CAMPBELL, 2006, p. 89 e 105)

É o que veremos em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*: como o escritor atualiza, em sua narrativa, toda uma mitologia campeira (a mitologia dos ginetes, dos pastores guerreiros gaúchos) para um contexto urbano que é o seu e, porventura, o do seu leitor. Antes, porém, iremos adentrar o universo gaúcho em geral e a literatura gaúcha por intermédio de alguns dos seus autores e, ainda antes, vamos – depois destas ideias gerais sobre o mito em Joseph Campbell – ver como Campbell concebe essa jornada mítica de que ele fala, quais são os componentes, quais os personagens e elementos dessa história que vem sendo contada continuamente, por toda parte, desde sempre. Em verdade, a estrutura básica é muito simples. Trata-se de uma pequena fábula simples e eficiente. Tão simples e tão eficiente que vem sendo usada, com consciência ou não, pelas grandes religiões do mundo, os grandes romancistas e os roteiristas de Hollywood, desde os mais autorais até os mais comerciais, ou vice-versa.

1.2 O Monomito

No seu livro, quando começa a expor os elementos da jornada do herói, Christopher Vogler assim avisa:

Vamos nos guiar por uma ideia simples: *todas as histórias consistem em alguns elementos estruturais comuns, encontrados universalmente em mitos, contos de fadas, sonhos e filmes.* (VOGLER, 2006, p. 35)

Campbell, por sua vez, também registra essa recorrência dos mesmos elementos em todas as histórias:

Existe um certo tipo de mito que pode ser chamado de *busca visionária*, partir em busca de algo relevante, uma visão, que tem a mesma forma em todas as mitologias. É o que tentei mostrar no primeiro livro que escrevi, *O herói de mil faces*. Todas essas diferentes mitologias apresentam o mesmo esforço essencial. Você deixa o mundo onde está e se encaminha na direção de algo mais profundo, mais distante ou mais alto. Então atinge aquilo que faltava à sua consciência, no mundo anteriormente habitado. Aí surge o problema: permanecer ali, deixando o mundo ruir, ou retornar com a dádiva, tentando manter-se fiel a ela, ao mesmo tempo em que reingressa no seu mundo social. Não é uma tarefa das mais fáceis. (CAMPBELL, 2006, p. 137)

Por essa mínima estrutura básica, é de se ver que – e isso não é negativo – é sempre a mesma história, e portanto sempre o mesmo herói (o tal herói de mil faces):

Na essência, pode-se até afirmar que não existe senão um herói mítico, arquetípico, cuja vida se multiplicou em réplicas, em muitas terras, por muitos, muitos povos. Um herói lendário é normalmente o fundador de algo, o fundador de uma nova era, de uma nova religião, uma nova cidade, uma nova modalidade de vida. [...] Você pode também dizer que a fundação de uma vida – a sua vida ou a minha, desde que vivamos nossas próprias vidas, em vez de imitarmos a vida de alguém, provém igualmente do mesmo tipo de busca. (CAMPBELL, 2006, p. 145)

Mas até aqui foram comentários do autor em entrevistas que concedeu. Vamos agora à fonte, à explicação porventura mais didática e completa fornecida por Campbell em *O herói de mil faces*:

O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito.

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (CAMPBELL, 2005, p. 36, grifo do autor)

Aqui já temos um primeiro conceito: *monomito* (termo que Campbell credits a James Joyce) ou *monomito do herói*. Esse é o nome que Joseph Campbell usa para o que também chama de *jornada do herói* (como já vimos em Vogler) ou *aventura do herói*. Essa

jornada é composta de etapas sucessivas, mas essa sucessão não é uma camisa de força – não é obrigatório que o mito, narrativa, conto tradicional, romance, filme ou o que seja contenha todas as fases:

As mudanças que permeiam a escala simples do monomito desafiam a descrição. Muitos contos isolam e ampliam grandemente um ou dois elementos típicos do ciclo completo (o motivo do teste, o motivo da fuga, a abdução da noiva); outros encadeiam um certo número de ciclos independentes e os transformam numa série simples (tal como ocorreu na *Odisseia*). Diferentes personagens ou episódios podem ser fundidos(as), assim como um elemento simples pode reduplicar-se e reaparecer sob muitas formas diferentes. (CAMPBELL, 2005, p. 242)

Essa compreensão de um caráter não obrigatório no ciclo do monomito é condizente com uma visão dinâmica e arejada do que sejam o mito e a mitologia:

As linhas gerais dos mitos e contos estão sujeitas a danos ou ao obscurecimento. As características arcaicas em geral são eliminadas ou reprimidas. Os elementos importantes são revisados para se adequarem à paisagem, aos costumes ou às crenças locais e, no processo, sempre saem prejudicados. Além disso, no sem-número de recontagens de uma história tradicional, é inevitável a ocorrência de distorções acidentais ou intencionais. Para dar conta de elementos que se tornaram, por essa ou aquela razão, sem sentido, são inventadas interpretações secundárias, muitas vezes com uma habilidade considerável. (CAMPBELL, 2005, p. 242)

Faremos a interpretação da obra que é o objeto final desta dissertação nos valendo dessa abertura que Campbell permite. Tal abertura já é demonstrada no fato de ele não ter elegido um mito específico como paradigmático: o que fez foi apresentar elementos colhidos em numerosos mitos. E, depois de exemplificar amplamente a sua proposta com narrativas da mitologia de muitos povos, por todo o planeta, retomou tudo em um resumo, de modo mais detalhado que da primeira vez, afirmando que

A aventura do herói pode ser resumida no seguinte diagrama:



O herói mitológico, saindo de sua cabana ou castelo cotidianos, é atraído, levado ou se dirige voluntariamente para o limiar da aventura. Ali, encontra uma presença sombria que guarda a passagem. O herói pode derrotar essa força, assim como pode fazer um acordo com ela, e penetrar com vida no reino das trevas (batalha com o irmão, batalha com o dragão; oferenda, encantamento); pode, da mesma maneira, ser morto pelo oponente e descer morto (desmembramento, crucificação). Além do limiar, então, o herói inicia uma jornada por um mundo de forças desconhecidas e, não obstante, estranhamente íntimas, algumas das quais o ameaçam fortemente (provas), ao passo que outras lhe oferecem uma ajuda mágica (auxiliares). Quando chega ao nadir da jornada mitológica, o herói passa pela suprema provação e obtém uma recompensa. Seu triunfo pode ser representado pela união sexual com a deusa-mãe (casamento sagrado), pelo reconhecimento por parte do pai-criador (sintonia com o pai), pela sua própria divinização (apoteose) ou, mais uma vez – se as forças se tiverem mantido hostis a ele –, pelo roubo, por parte do herói, da bênção que ele foi buscar (rapto da noiva, roubo do fogo); intrinsecamente, trata-se de uma expansão da consciência e, por conseguinte, do ser (iluminação, transfiguração, libertação). O trabalho final é o do retorno. Se as forças abençoarem o herói, ele agora retorna sob sua proteção (emissário); se não for esse o caso, ele empreende uma fuga e é perseguido (fuga de transformação, fuga de obstáculos). No limiar de retorno, as forças transcendentais devem ficar para trás; o herói reemerge do reino do terror (retorno, ressurreição). A bênção que traz consigo restaura o mundo (elixir). (CAMPBELL, 2005, p. 241-242, grifo do autor)

Em linhas gerais, essa é a saga contada em inúmeras histórias, tanto nos Evangelhos como na série *Matrix*, esse é o monomito³, o mito fundamental, único. Esse é o mito de cada herói, cada indivíduo que realmente trilha sua própria senda; e esse não é um ato individualista, pois a jornada do herói não pode ser mesquinha, egoísta – porque, dessa maneira, esse não é o herói. Há uma dimensão coletiva nos atos do herói, já que “O herói é

³ A ideia de que o herói tem mil faces é expressa por Joseph Campbell e Henry Morton Robinson em um trecho do seu estudo sobre *Finnegans Wake*: “Finn tipifica todos os heróis – Thor, Prometeu, Osíris, Cristo, Buda – em cuja vida e através de cuja inspiração a raça humana se alimenta. E é porque Finn volta de novo (*Finn-again*) – em outras palavras, pela reaparição do herói – que a força e a esperança são devolvidas à humanidade.” (CAMPBELL; ROBINSON, 1971, p. 107-08)

aquele que participa corajosa e decentemente da vida, no rumo da natureza e não em função do rancor, da frustração e da vingança pessoais.” (CAMPBELL, 2006, p. 69) Esse padrão de que nos fala Campbell também é afirmado por Karen Armstrong em seu pequeno e precioso ensaio:

Todas as culturas desenvolveram uma mitologia similar para a busca heroica. O herói percebe que falta algo em sua vida ou em sua sociedade. As idéias antigas, que por várias gerações nutriram a comunidade, não lhe dizem mais nada. Por isso ele abandona o lar e enfrenta aventuras perigosas. Luta contra monstros, escala montanhas inacessíveis, atravessa florestas escuras, e, no processo, seu ser anterior morre e ele ganha uma nova atitude ou um novo conhecimento, que leva de volta a seu povo. [...] Tão entranhado está o mito do herói que até a vida de figuras históricas, como Buda, Maomé ou Jesus, será contada de modo a se encaixar nesse padrão arquetípico, que provavelmente foi concebido na era paleolítica. (ARMSTRONG, 2005, p. 35-36)

E a autora vai um pouco além, ressaltando a necessidade de nos envolvermos no mito – “Cada um de nós deve se tornar herói em algum momento da vida” (ARMSTRONG, 2005, p. 36) – porque

Durante nossa vida nos encontramos em situações nas quais ficamos frente a frente com o desconhecido, e o mito do herói nos mostra como devemos nos comportar. Todos nós devemos enfrentar o rito de passagem final, que é a morte. (ARMSTRONG, 2005, p. 35-36)

Vamos agora acompanhar os passos da jornada do herói conforme apresentados por Joseph Campbell em *O herói de mil faces*, destacando alguns deles de modo a poder expor um pouco mais essa estrutura tão básica, comentando-a a partir de afirmações do autor.

De acordo com o que já vimos, o primeiro momento da saga é o *chamado da aventura*, que surge surpreendendo o herói em sua vida cotidiana, procurando seduzi-lo para que saia da mesmice. É o início da história, o início de qualquer história, de todas as histórias. É o *boy meets girl* das sinopses dos produtos do cinema americano. É o momento em que algo inquieta o herói, algo perturba a aparente tranquilidade do mundo. Em seu pequeno ensaio sobre *Matrix e o despertar do herói*,⁴ o escritor e roteirista Ricardo Kelmer

⁴ Como faremos várias referências a *Matrix*, acrescentamos aqui a breve apresentação do seu enredo, conforme está no livro de Ricardo Kelmer:

Resumo do filme

No futuro a Inteligência Artificial, uma avançada geração de máquinas pensantes, entra em guerra contra os humanos e vence. Como praticamente não há mais fontes de energia no planeta, os corpos dos humanos sobreviventes são usados para manter as máquinas funcionando. A fim de que eles não percebam o que acontece e assim não oponham resistência ao domínio das máquinas, a Inteligência Artificial cria a *Matrix*,

ressalta o modo como se dá o chamado para o protagonista dos filmes dos irmãos Andy e Larry Wachowsky:

A primeira cena de Neo o mostra em seu pequeno apartamento, deitado na cama. Um ruído no computador chama sua atenção. Meio sonolento, ele observa que alguém tenta se comunicar. A mensagem na tela diz: “Acorde, Neo...” (KELMER, 2007, p. 47)

Nesse livro, o autor aplica o paradigma campbelliano e o paradigma da psicologia de Carl Gustav Jung para a análise do enredo da trilogia *Matrix* - *Matrix* (1999), *Matrix reloaded* (2003) e *Matrix revolutions* (2003). Todavia, Kelmer centra seu trabalho na compreensão do filme de 1999, construindo sua argumentação sobre Campbell e Jung, mas sem rodapés e sem outras citações que não transcrições de falas do filme – o que nos leva a concluir que sua intenção não é se dirigir a especialistas, mas a jovens que gostam de cinema e tramas futuristas. Procurando fisgar o seu leitor pela curiosidade sobre um filme que aparentemente é só diversão, ele busca conduzir esse leitor para uma discussão sobre a consciência de si mesmo e o auto-aperfeiçoamento.

Assim, dirigindo-se a garotos curiosos, Ricardo Kelmer conta sua experiência de ter assistido *Matrix* na sua estreia no Brasil, em maio de 1999:

[...] sinto que estou diante de muito mais que um grande filme de aventura e ficção futurista. Percebo que o enredo tem profundas bases mitológicas e é formado por importantes arquétipos do inconsciente coletivo. (KELMER, 2007. p. 9)

Logo depois, ele explica sua proposta e explicita uma de suas bases (já implícita na redundante expressão *arquétipos do inconsciente coletivo*, já que os arquétipos são as unidades que compõem o inconsciente coletivo): “[...] a história de *Matrix* podia perfeitamente ser compreendida como metáfora do processo de individuação (neste livro chamarei de *autorealização*) de que nos fala a psicologia junguiana” (KELMER, 2007, p. 9). Então, com mais umas tantas páginas, o autor credita a sua outra referência:

um superprograma de realidade virtual ao qual são conectadas as mentes dos humanos. [...] indefesos, os humanos dormem e vivem um sonho coletivo onde o mundo é como era no final do século 20. Um grupo de humanos, porém, mantém-se fora da realidade virtual. Eles se escondem das máquinas, invadem o sistema e tentam fazer as pessoas despertarem para a realidade. Esses rebeldes crêem na profecia do Oráculo que diz que o Predestinado um dia virá para destruir a Matrix e libertar a espécie humana de sua prisão mental. Eles acreditam que Neo, um jovem que vive na Matrix, é o Predestinado. Neo de fato desconfia que há algo errado com a realidade, mas não poderá aceitar que seja ele o tão aguardado salvador. Começa então a sua guerra, contra Matrix e contra si próprio. (KELMER, 2007, p. 15)

Como nos ensinou Joseph Campbell, o famoso mitólogo irlandês-estadunidense que ajudou a reacender o interesse pela mitologia no século 20 e nos incentivou a olhar para dentro e seguir nossa bem-aventurança, os mitos não só expressam a realidade: eles são fundamento de toda sociedade. (KELMER, 2007. p. 20)

Dados os créditos, ele desenvolve seu pensamento em uma linguagem fluida, entremeando pequenas retomadas do enredo do filme e análise dos seus significados em termos de individuação e jornada do herói. O enfoque apenas no filme de 1999 se justifica na medida em que as duas continuações oferecem muito poucos acréscimos substanciais à trama. Dos filmes de 2003, ele aborda os poucos elementos realmente novos em relação ao primeiro título da série: uma revelação sobre o personagem Oráculo, a presença do Arquiteto, uma revelação sobre o agente Smith e pouco mais. Segundo Ricardo Kelmer, Smith (o antagonista) e Neo (o herói) são no fundo um só, de modo que o embate entre eles é um confronto interno, um embate do ego com outros componentes da psique:

Em termos psicológicos, o agente Smith só pode ser considerado algo muito difícil de ser assimilado pela consciência, um conteúdo inconsciente que se manteve intocado durante longo tempo, apesar de toda a ampliação da consciência. É algo que nos mete muito medo e do qual sempre fugimos, o que fez com que crescesse e se tornasse extremamente poderoso.

[...]

[Neo] continua tentando derrotar Smith e Smith não pode ser derrotado pois ele é o próprio Neo não reconhecido. (KELMER, 2007, p. 129-33)⁵

Dessa situação, prevista nos mitos, disse Campbell:

O herói [...] descobre e assimila seu oposto (seu próprio eu insuspeitado), quer engolindo-o, quer sendo engolido por ele. [...] Então descobre que ele e seu oposto são, não de espécies diferentes, mas de uma mesma carne. (CAMPBELL, 2005, p. 110)

⁵ Aqui podemos assinalar uma breve lacuna na análise de Kelmer: no mundo anglo-saxão, o sobrenome Smith é muito comum, como que um genérico, mais ou menos correspondente ao nosso Silva, sendo utilizado ironicamente pelos roqueiros da banda The Smiths. Se no seu ensaio houvesse abordado o fato de o agente se chamar Smith – isto é Ninguém ou Todo Mundo ou mesmo Qualquer Um –, Kelmer poderia ter potencializado sua interpretação do nome civil de Neo, insistentemente usado pelo agente Smith, que sempre o chama de “senhor Anderson” – “Começemos pelo nome de Neo na Matrix, Thomas Anderson. Anderson, de procedência nórdica, significa originalmente ‘o filho do homem’, uma das expressões que o próprio Cristo utilizava para se referir a si.” (KELMER, 2007, p. 25) Se o autor quis apenas registrar que no filme também está presente a mitologia cristã, “emprestando sua rica simbologia”, vamos nós extrair algo mais dessa simbologia. Vamos considerar que se Neo é o Filho do Homem, isto é, o Cristo, e Smith é qualquer homem, e se Smith é Neo não reconhecido, qualquer homem, todo homem é o Cristo, o messias, o que vale dizer que todo homem é o herói – como de resto já assinalam as fontes sobre a jornada do herói.

Embora Kelmer não o afirme, não é difícil compreender que ele se deu conta do mesmo que a maioria senão todos os espectadores da série: o que conta é o primeiro filme. Os outros dois são aproveitamentos comerciais, são “requentados”, como se diz na gíria dos profissionais da comunicação de massa e nas conversas dos consumidores de comunicação de massa. Assim, o breve capítulo sobre *Matrix reloaded* e *Matrix revolutions* é um adendo em que Ricardo Kelmer registra ter visto toda a série, dá alguma atenção a esses dois filmes e retoma elementos da análise do primeiro título. E novamente demonstra que sua apreensão de *Matrix* é junguiana e campbelliana:

O processo de autorrealização está perfeitamente ilustrado no enredo de *Matrix*, o filme inicial. [...] Em poucos filmes vemos a estrutura do mito da jornada do herói de modo tão preciso. O filme inicial se fecha em si mesmo, no sentido de mostrar a trajetória completa do herói que se autorrealiza. (KELMER, 2007, p. 133)

Voltemos então ao paradigma campbelliano, não sem antes anotar que Ricardo Kelmer considera tão importante o chamado que a forma como o protagonista de *Matrix* foi convocado faz parte do nome do seu livro sobre o despertar do herói. Campbell, por sua vez, afirma que o chamado

[...] marca aquilo a que se deu o nome de *o despertar do eu* [...] Mas, pequeno ou grande, e pouco importando o estágio ou grau da vida, o chamado sempre descerra as cortinas de um mistério de transfiguração – um ritual, ou momento de passagem espiritual que, quando completo, equivale a uma morte seguida de um nascimento. O horizonte familiar da vida foi ultrapassado; os velhos conceitos, ideais e padrões emocionais, já não são adequados; está próximo o momento da passagem por um limiar. (CAMPBELL, 2005, p. 60)

Esse chamado é feito pelo *arauto*. Na fábula que Campbell conta dando início a sua explanação sobre a jornada do herói, o arauto é um sapo, de modo que não há surpresa em afirmar que “O arauto ou agente que anuncia a aventura [...] costuma ser sombrio, repugnante ou aterrorizador, considerado maléfico pelo mundo.” (CAMPBELL, 2005, p. 62) Em *Matrix*, o arauto é a bela Trinity, encarnada pela atriz Carrie-Anne Moss, tornada sensual em roupas negras de inspiração fetichista. Todavia, se não é repugnante, a sua figura traz algo de mulher fatal, sedução, mistério e perigo. Só depois ela mostrará uma outra face, entre fraterna e maternal. Mais no início, ela parece uma mulher a ser evitada – tanto mais que logo nas primeiras cenas a vemos matar vários policiais. Contudo, ela convida o herói para a aventura, convida-o a despertar, de certo modo configurando as

estatuetas em frente ao templo, do que fala Campbell em outro ponto de sua obra: diante de templos budistas, há estatuetas de monges com expressão amedrontadora e que com uma das mãos fazem sinal de “Alto lá!” enquanto a outra mão faz sinal de “Venha!” Assim, o símbolo é ambíguo e sua função é afugentar os frágeis, os hesitantes, os medrosos, ao mesmo tempo em que é feito o convite para os outros, os que não têm medo de cara feia. Conforme ensina o professor Campbell, sinais se acumulam e “a convocação já não pode ser recusada” (CAMPBELL, 2005, p. 64). A atitude diante do chamado é portanto a primeira prova a que é submetido o herói. É preciso que ele saiba conduzir-se em meio a essa ambiguidade do símbolo, tão semelhante à de Xiva executando a sua dança da destruição:

“Não temais!”, diz o gesto da mão de Xiva, quando ele dança, diante dos devotos, a dança da destruição universal. “Não temais, pois tudo está nas mãos de Deus. Todas as formas que nascem e fenecem – das quais vosso corpo não é senão uma – são as chamas dos meus membros que dançam. Conheceis-Me em tudo – e a que deveríeis temer?” (CAMPBELL, 2005, p. 127)

Não obstante, é fato que o chamado pode causar temor e a face assustadora do arauto já faz parte do que costuma vir em seguida: a *recusa do chamado*. É o medo do novo, medo de deixar o mundo conhecido que, se tem limites estreitos e não apresenta grandes prêmios e sensações, também não oferece grandes perigos. Assim,

A recusa à convocação converte a aventura em sua contraparte negativa. Aprisionado pelo tédio, pelo trabalho duro ou pela “cultura”, o sujeito perde o poder da ação afirmativa dotada de significado e se transforma numa vítima a ser salva. (CAMPBELL, 2005, p. 66-67)

No seu pequeno mundo, o indivíduo sente-se protegido, como uma criança que não quer sair de perto dos pais, ou um feto que não quer desprender-se do útero para um mundo desconhecido e potencialmente hostil: “Estamos aprisionados pelos muros da infância [...] e a atemorizada alma, temendo alguma punição, não consegue passar pela porta e alcançar o nascimento no mundo exterior.” (CAMPBELL, 2005, p. 69)

Mas há aqueles que estão em condições de buscar o novo, o diferente, o desconhecido – e, assim, aceitam a empreitada. É aqui que entra em cena o que Campbell denomina de *auxílio sobrenatural*, também nominado *mentor*:

Para aqueles que não recusaram o chamado, o primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora (que, com frequência, é uma anciã ou um ancião), que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se. (CAMPBELL, 2005, p. 74)

A figura do mentor corresponde à figura mítica de Hermes-Mercúrio, o mensageiro dos deuses, o conhecedor dos caminhos, aquele que guia o herói pelos abismos infernais, e novamente temos uma figura que pode ser ambivalente:

[...] Não é incomum que o aspecto perigoso da figura “mercurial” seja enfatizado; pois ele é o condutor do espírito inocente para os reinos da provação. [...] Protetor e perigoso, maternal e paternal, a um só tempo, esse princípio sobrenatural do agente de proteção e orientação reúne em si todas as ambiguidades do inconsciente [...] (CAMPBELL, 2005, p. 77).

Se reúne em si as ambiguidades do inconsciente é porque esse mentor em verdade é alguém ou algum elemento que faz o herói trazer do seu interior, presentificando-as no exterior, potências que ele ignorava, que estavam adormecidas – “Acorde, Neo.” O mentor faz o herói perceber que é o herói e tem uma senda a ser trilhada. E empreender a sua jornada é o que o herói faz depois de ter recebido do mentor um amuleto, uma técnica ou uma sabedoria. Assim equipado, ele dirige-se à *passagem pelo primeiro limiar*, onde encontrará o *guardião do limiar*. Agora esse herói está efetivamente saindo para um mundo que não lhe é conhecido, um mundo de perigos. Mas o herói tem forças em si mesmo e então confia:

A aventura é, sempre e em todos os lugares, uma passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido; as forças que vigiam no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos; e, no entanto, todos os que tenham competência e coragem verão o perigo desaparecer. (CAMPBELL, 2005, p. 85)

Transposto o primeiro limiar, o herói sofre uma dilaceração, etapa necessária de sua jornada que implica autoconhecimento. É o que Campbell denomina *o ventre da baleia*, em alusão à saga do profeta Jonas, do Velho Testamento:

A ideia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu. (CAMPBELL, 2005, p. 91)

Até aqui foi a *partida*. Só agora começa a *iniciação* propriamente dita, que se dá pelo *caminho de provas*:

Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas.

[...]

A provação é um aprofundamento do problema do primeiro limiar e a questão ainda está em jogo: pode o ego entregar-se à morte? [...] A partida original para a terra das provas representou, tão somente, o início da trilha, longa e verdadeiramente perigosa, das conquistas da iniciação e dos momentos de iluminação. (CAMPBELL, 2005, p. 102-10)

Na sua análise de *Matrix*, Ricardo Kelmer menciona a necessidade de sucessivas mortes do ego como etapas necessárias a autorrealização (“O ego resiste, mas é necessário que morra mais uma vez”, p. 133), de modo que viver a morte é cruzar um limiar:

[...] não há outro modo de cruzar o portal. Somente com a morte do ego e todo orgulho, prepotência e ilusão que ele representa é que chegaremos ao nível seguinte de ampliação da consciência. (KELMER, 2007, p. 136)

E depois do caminho das provas, será *o encontro com a deusa*, o *casamento sagrado*:

A aventura última, quando todas as barreiras e ogros foram vencidos, costuma ser representada como um casamento místico (*hierógamos*) da alma-herói triunfante com a Rainha-Mãe do Mundo. (CAMPBELL, 2005, p. 111)

Esse encontro com a deusa é mais um estágio da caminhada do herói na senda do conhecimento:

A mulher representa, na linguagem pictórica da mitologia, a totalidade do que pode ser conhecido. O herói é aquele que aprende.⁶ [...] A mulher é o guia para o sublime auge da aventura sensual. Vista por olhos inferiores, é reduzida a condições inferiores; pelo olho mau da ignorância, é condenada à banalidade e à feiúra. Mas é redimida pelos olhos da compreensão. O herói que puder considerá-la tal como ela é, sem comoção indevida, mas com a gentileza e a segurança que ela requer, traz em si o potencial do rei, do deus encarnado, do seu mundo criado. [...]

É assim a regra geral? Assim é a própria vida. A deusa guardiã do poço inesgotável [...] requer que o herói seja dotado daquilo que os trovadores e menestrelis denominavam *coração gentil*. [...]

⁶ Aqui, de passagem, Campbell revela uma característica do herói ressaltada por Vogler, que afirma ser o herói o personagem que *mais* aprende em uma história, sendo esse um critério para localizar o herói de uma narrativa quando estamos com dificuldade para tanto: basta procurar o personagem que mais aprendeu naquela específica trama, aquele que mais se educou. Assim, vale fazer uma menção à etimologia de *educar*, que significa “conduzir para fora”, de modo que educar é fazer com que o outro empreenda sua jornada.

O encontro com a deusa (que está encarnada em toda mulher) é o teste final do talento de que o herói é dotado para obter a bênção do amor (caridade: *amor fati*), que é a própria vida, aproveitada como invólucro da eternidade. (CAMPBELL, 2005, p. 117-18)

Ricardo Kelmer registra esse aspecto em *Matrix*, depois de ter ressaltado que Trinity representa os elementos femininos da psique, de modo que essa personagem é uma contraparte fundamental para o protagonista. Diz Kelmer:

O amor de Neo e Trinity, que os liberta da Matrix, é o mesmo amor romântico que guiou a mentalidade medieval, mostrando-se como imprescindível na busca moderna do indivíduo por sua essência. É a misteriosa lógica alquímica que une duas pessoas e as transforma numa terceira, o casal, levando a individualidade a um novo nível. Neo e Trinity nos lembram que a vivência do amor, com todas as suas facetas, faz parte do novo nível de autorrealização do ser humano. (KELMER, 2007, p. 140)

Mais que isso, esse amor de homem e mulher torna-se o diferencial de Neo frente aos predestinados anteriores, nas sucessivas destruições e reconstruções de Zion, a cidade dos rebeldes:

[...] com Neo é diferente. Além do amor impessoal pela humanidade, característica de todos os Predestinados, ele ama Trinity. É justamente o amor romântico, além do amor fraternal, que o mantém disposto a lutar e desafiar as possibilidades, somente para continuar com ela, mesmo que isso ponha em risco toda a espécie humana. É um fator absolutamente novo, tão novo que a Inteligência Artificial não previu. (KELMER, 2007, p. 153)

Assim, o casamento sagrado, “O casamento místico com a rainha-deusa do mundo representa o domínio total da vida por parte do herói; pois a mulher é vida e o herói, seu conhecedor e mestre.” (CAMPBELL, 2005, p. 121) Todavia, o elemento feminino também pode significar *a mulher como tentação*, isto é, o mundo da carne que deve ser superado para se chegar a um outro patamar. O estágio da mulher como tentação é um momento em que o herói se vê aflito, debatendo-se na dualidade entre a natureza corpórea e a natureza etérea:

Mas quando de súbito percebemos, ou somos obrigados a observar, que tudo quanto pensamos e fazemos é temperado necessariamente pelo odor da carne, então experimentamos, não raro, um momento de repugnância: a vida, os atos da vida, os órgãos da vida, a mulher em particular, como o grande símbolo da vida, tornam-se intoleráveis à incomparavelmente pura alma. (CAMPBELL, 2005, p. 117-18)

Aqui se trata de superar aspectos grosseiros da realidade, densidades nefastas, metais pesados, impurezas, forças negativas que procuram manter o herói aprisionado.

Depois disso, é a etapa da *sintonia com o pai*, em que o herói precisa defrontar-se com o aspecto ogro do genitor. Claro que, mais uma vez, o que acontece é o herói se defrontando com algum aspecto de si mesmo, algum recanto de sua psique que precisa ser superado e que se configura como uma feição monstruosa da figura paterna, “pois o aspecto ogro é um reflexo do próprio ego” do herói (CAMPBELL, 2005, p. 128). É preciso buscar sintonia com esse aspecto, harmonizar-se com ele:

A sintonia consiste, essencialmente, em levar a efeito o abandono do problemático monstro autogerado – o dragão que se considera Deus (o superego) e o dragão que se considera o Pecado (o id reprimido). Mas essa ação requer o abandono do apego ao próprio ego, e aí reside a dificuldade. Devemos ter fé em que o pai é misericordioso; assim, devemos confiar nessa misericórdia. (CAMPBELL, 2005, p. 128)

Conforme o autor, ter confiança na mão espalmada de Xiva: “Não temais!” Campbell também ensina que se não conseguimos depositar a confiança no pai, será preciso buscar outro apoio,

[...] em algum outro lugar (Mulher-Aranha, Mãe Abençoada); e com essa confiança necessária ao apoio, suportamos a crise – apenas para descobrir, no final de tudo, que o pai e a mãe se refletem um ao outro e são, em essência, a mesma coisa. (CAMPBELL, 2005, p. 128)

Mas por que falar do pai se pai e mãe são a mesma coisa? Ora, trata-se não exatamente do pai, mas da figura paterna, ou da figura paterna internalizada, o pai interno que todos carregamos, vida afora. O pai é, assim, uma figura mercurial de conhecedor dos caminhos, de condutor que leva o filho para a grande vida: “Sabendo ou não disso, e seja qual for a sua posição na sociedade, o pai é o sacerdote iniciador por meio do qual o jovem se faz sua passagem para o mundo mais amplo.” (CAMPBELL, 2005, p. 129) Esse é um trabalho de superação da dependência infantil em relação ao pai, figura cuja tarefa se cumpre quando o filho se torna adulto. O narrador de *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez* pergunta se alguém sabe quando se torna adulto. Erico Verissimo, no seu livro de memórias, conta de sua relação com seu fascinante pai, de como perdeu contato com ele, e conclui que, na falta do pai, tornou-se pai de si mesmo. Esse é o pai interno que precisa ser criado e fortalecido para que o indivíduo possa se conduzir na vida, sendo ele mesmo o

conhecedor dos caminhos, de modo que “Ele é aquele que nasceu duas vezes: tornou-se, ele mesmo, o pai.” (CAMPBELL, 2005, p. 133)

O momento seguinte é *a apoteose*, em que o herói humano alcança uma transcendência, olhando

[...] com compaixão para todas as criaturas sensíveis que sofrem os males da existência. [...] Tal como o próprio Buda, esse ser divino é um padrão da condição divina que o herói humano atinge quando ultrapassa os últimos terrores da ignorância. [...] Eis o potencial liberador que se encontra dentro de todos nós, e que todos podem alcançar [...]. (CAMPBELL, 2005, p. 145)

O arquétipo dessa etapa é o Bodisatva oriental,⁷ aquele que, “cheio de mansidão para com tudo que existe” (para usar uma expressão de um poeta brasileiro), e prestes a encerrar o seu ciclo de reencarnações, decide permanecer junto à humanidade, por compaixão, auxiliando-a na senda da superação:

Somos todos reflexos da imagem do Bodisatva. O sofredor que há dentro de nós é esse divino ser. Somos todos nós e esse pai protetor, um. Eis a percepção redentora. Esse pai protetor é todo homem que encontramos. E, dessa maneira, devemos saber que, embora esse ignorante, limitado, autodefensivo e sofredor corpo possa considerar-se ameaçado por algum outro – o inimigo –, este último também é Deus. (CAMPBELL, 2005, p. 153)

É um momento de harmonia geral com o cosmo, quando *Verbum caro factum est*, “o verbo se fez carne”. Essa apoteose, como vimos, pode se manifestar também como casamento sagrado, sintonia com o pai ou mesmo *roubo do elixir*, situação em que o herói se apropria da benção que foi buscar em sua jornada, arrebatando a dádiva de que a coletividade carece.

E então será *a bênção última*, momento de plenitude em que as ações do herói não encontram qualquer resistência do meio, qualquer entrave por parte do entorno. Nesse momento, o herói está integrado no ritmo ensinado pelo taoísmo, esse ritmo que não é exatamente o não-agir, mas sim o não-agir contra: sua ação acompanha o ritmo geral do cosmo.

⁷ O verbete “Bodhisattva” do *Dicionário símbolos* de Chevalier e Gheerbrandt (2008) esclarece que “o bodhisattva que venceu o ego dedica sua realização ao bem de seus semelhantes; e, prestes a identificar-se com Nirvana, sua grande sabedoria e infinita compaixão o induzem a não renunciar em absoluto ao mundo, onde ele renascerá”.

Para abordar essa etapa, Campbell mais uma vez lança mão de um conto de fadas e princesas e a partir dele afirma que

A facilidade com que a aventura é realizada aqui significa que o herói é um homem superior, um rei nato. Essa facilidade distingue numerosos contos de fadas, bem como todas as lendas das façanhas de deuses encarnados. (CAMPBELL, 2005, p. 163)

Algumas páginas além, o autor apresenta a sua visão acerca do sentido da arte e da literatura, o que arte e literatura significam para os seus apreciadores, como vivemos no herói a superação de etapas, o cruzamento de limiares – como vivemos no herói a jornada:

A agonia da ultrapassagem das limitações pessoais é a agonia do crescimento espiritual. A arte, a literatura, o mito, o culto, a filosofia e as disciplinas ascéticas são instrumentos destinados a ultrapassar os horizontes que o limitam e a alcançar esferas de percepção em permanente crescimento. Enquanto ele cruza limiar após limiar, e conquista dragão após dragão, aumenta a estatura da divindade que ele convoca, em seu desejo mais exaltado, até subsumir todo o cosmo. Por fim, a mente quebra a esfera limitadora do cosmo e alcança uma percepção que transcende todas as experiências da forma – todos os simbolismos, todas as divindades: a percepção do vazio inelutável. (CAMPBELL, 2005, p. 177-78)

Depois disso é *o retorno*, cujo primeiro momento é *a recusa do retorno*:

Terminada a busca do herói, por meio de penetração da fonte, ou por intermédio da graça de alguma personificação masculina ou feminina, humana ou animal, o aventureiro deve ainda retornar com o seu troféu transmutador da vida. O círculo completo, a norma do monomito, requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria, o Velocino de Ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao reino humano, onde a bênção alcançada pode servir à renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos. (CAMPBELL, 2005, p. 195)

Todavia, alguns heróis, ou não poucos heróis, sofrem a tentação de querer fixar residência em um local edênico, isolado do insensato mundo, um lugar paradisíaco, uma ilha dos amores ou da fantasia ou algo que o valha. É o que acontece com o apóstolo Pedro no momento da transfiguração do Senhor Jesus Cristo (Mt 17,13 e Mc 9-2-11): Pedro quer permanecer ali, em perpétua adoração (“Senhor, é bom estarmos aqui. Se queres, farei aqui três tendas: uma para ti, uma para Moisés e outra para Elias.” – Mt 4,5), mas o Cristo conduz o grupo descendo o monte para que seja possível prosseguir na jornada.

Esse isolamento no paraíso era o que buscava o jovem aventureiro Christopher Johnson McCandless (1968-1992), codinome Alexander Supertramp, cuja trajetória no Alasca foi investigada pelo jornalista (e também aventureiro) norte-americano Jon

Krakauer. Da pesquisa de Krakauer resultou o livro *Na natureza selvagem* e a história foi para as telas em um filme homônimo (2007) com direção de Sean Penn. O estadunidense McCandless/Supertramp se recusou ao egoísmo, a hipocrisia e o argentarismo de seu país – ou antes o egoísmo, a hipocrisia e o argentarismo de seus pais, ou até mesmo essas características são tanto de seus pais como de seu país. Diante disso, conforme as palavras de Krakauer ele “Inventou então uma vida nova para si” (KRAKAUER, 1998, p. 9). Segundo o jornalista, a viagem pelo Alasca foi um sonho acalentado pelo jovem McCandless durante muito tempo, e “A viagem seria uma odisseia no pleno sentido do termo, uma jornada épica que mudaria tudo.” (KRAKAUER, 1998, p. 34) Essa seria a coroação da sua busca por se ver “[...] emancipado do mundo sufocante de seus pais e pares, um mundo de abstração, segurança e excesso material, um mundo em que ele se sentia dolorosamente isolado da pulsação vital da existência [...]” (KRAKAUER, 1998, p. 34)

Jon Krakauer demonstra convicção de que, além de uma “natureza extravagantemente independente”, o que mobilizava Chris McCandless era um conflito com o pai, pois o jovem “Ruminava o que julgava serem falhas morais de seu pai, a hipocrisia do estilo de vida dos pais, a tirania do amor condicional deles. Por fim, Chris rebelou-se e, quando o fez, foi com o exagero característico.” (KRAKAUER, 1998, p. 75)

Em dada altura do seu livro-reportagem, Krakauer cita o guia Ken Sleight, que conduz visitantes por uma outra região inóspita dos Estados Unidos. Esse profissional compara McCandless a um outro aventureiro desaparecido tragicamente:

“Everett era estranho”, admite Sleight. “Meio diferente. Mas ele e McCandless pelo menos tentaram seguir seus sonhos. Isso é que faz a grandeza deles. Eles tentaram. Pouca gente faz isso.” (KRAKAUER, 1998, p. 106)

Assim, esses aventureiros excepcionais – aos quais Krakauer arrisca a categoria de *peregrinos* – foram homens em busca de sua própria bem-aventurança. Eles ouviram o chamado selvagem e partiram em jornadas de conhecimento de uma América mais natural e verdadeira, e também uma jornada de autoconhecimento. McCandless percorreu caminhos, conheceu pessoas, adquiriu destrezas, aprendeu ofícios. Por fim, pôs em execução seu plano de passar longa temporada na região gélida, mais ao norte. Sobreviveu sozinho o quanto pode, um homem em meio à natureza rigorosa do Alasca. Muito refletiu,

leu muito, manteve um diário. Fez todo um percurso que para ele era necessário de uma forma absoluta e vital. Acabou-se tragicamente, sucumbiu à fome, ao frio e à doença. Morreu isolado. Todavia, antes disso chegou a uma constatação cruel e singela, singela e cruel, anotada na margem de *Doutor Jivago*, de Boris Pasternak, o último livro que leu:

Ao lado de “E assim se concluiu que somente uma vida semelhante à vida daqueles ao nosso redor, mesclando-se a ela sem murmúrio, é vida genuína, e que uma felicidade não compartilhada não é felicidade. [...] E isso era o mais perturbador de tudo”, ele escreveu: “FELICIDADE SÓ REAL QUANDO COMPARTILHADA”. (KRAKAUER, 1998, p. 197)

O fato de o jovem ter chegado a essa compreensão faz a sua morte não ter sido inútil, porque se ele acabou-se como indivíduo, as anotações que fez às margens dos livros que levou consigo e o mínimo diário que – de forma improvisada – manteve nas páginas em branco de uma manual de botânica são a dádiva que nos legou: na falta dele mesmo, enquanto indivíduo, essas anotações, recolhidas por Jon Krakauer, garantem o seu retorno à coletividade. Porque o herói precisa retornar, para compartilhar a bênção, para contar o que viu por lá, no reino mágico.

Assim, depois de ter derrotado as feras, o herói precisa vencer a si mesmo e retornar – coisa que o jovem McCandless não conseguiu fazer, pois sucumbiu diante das forças da natureza. Todavia, suas anotações de próprio punho fizeram o seu caminho de volta.

Às vezes, para retornar o herói precisará empreender *a fuga mágica*:

Se o herói obtiver, em seu triunfo, a bênção da deusa ou do deus e for explicitamente encarregado de retornar ao mundo com algum elixir destinado à restauração da sociedade, o estágio final de sua aventura será apoiado por todos os poderes do seu patrono sobrenatural. Por outro lado, se o troféu tiver sido obtido com a oposição de seu guardião, ou se o desejo do herói no sentido de retornar para o mundo não tiver agradado aos deuses ou demônios, o último estágio do ciclo mitológico será uma vida, e com frequência cômica, perseguição. Essa fuga pode ser complicada por prodígios de obstrução e evasão mágicas. (CAMPBELL, 2005, p. 198)

Com essas forças no seu encalço, pode ser que o herói volte despojado de algum elemento precioso – a mulher de Lot olhou para trás e ficou no caminho como uma estátua de sal (Gn 19,26), Orfeu perdeu Eurídice. Que herói é esse que se deixa despojar assim? Se acontece dessa maneira, isso configura o herói como falível, humano, alguém como nós:

Os mitos do fracasso nos tocam com a tragédia da vida, mas os do sucesso o fazem, tão somente, com seu próprio caráter de incredibilidade. No entanto, se o monomito deve cumprir sua promessa,

não é o fracasso humano, nem o sucesso sobre-humano, mas o sucesso humano, o que nos deve ser mostrado. (CAMPBELL, 2005, p. 205-06)

Mas, humano que seja, ele é o herói e há forças em seu favor, porque a coletividade precisa desse herói, por mais que ele queira permanecer em berço esplêndido, no reino da beatitude. Assim, ocorre *o resgate com auxílio externo*: “O herói pode ser resgatado de sua aventura sobrenatural por meio de assistência externa. [...] A sociedade, que tem ciúme daqueles que dela se afastam, virá bater à sua porta.” (CAMPBELL, 2005, p. 206) E portanto é possível mais de uma forma de retorno, mas há de ocorrer esse retorno:

Seja resgatado com ajuda externa, orientado por forças internas ou carinhosamente conduzido pelas divindades orientadoras, o herói tem de penetrar outras vez, trazendo a bênção obtida, na atmosfera há muito esquecida na qual os homens, que não passam de frações, imaginam ser completos. (CAMPBELL, 2005, p. 213)

Com isso, o que se dá é *a passagem pelo limiar do retorno*. O herói precisa retornar para que dê o testemunho do que viu por lá onde ele esteve, no reino dos deuses, pois ele pôde conhecer que lá não é exatamente um além: “temos diante de nós uma grande chave de compreensão do mito e do símbolo –, os dois reinos são, na realidade, um só e único reino. O reino dos deuses é uma dimensão esquecida do mundo que conhecemos.” (CAMPBELL, 2005, p. 213)

Então, ter contemplado o que há além do horizonte, ter caminhado no além e saber que ele não é diferente do aquém é a grande sabedoria. Estamos cada vez mais dentro da compreensão de que tudo se interliga, de que o herói é aquele que chega à compreensão de que tudo é sagrado. “Aquilo que está em cima é igual aquilo que está embaixo e aquilo que está embaixo é igual àquilo que está em cima, para realizar os milagres de uma única coisa” – é o que afirma a mítica Tábua de Esmeralda. Ou, nas palavras do Cristo, “Se alguém quiser vir comigo, renuncie-se a si mesmo, tome sua cruz e siga-me. Porque aquele que quiser salvar sua vida, perdê-la-á; mas aquele que tiver sacrificado a sua vida por minha causa recobra-la-á.” (Mt 16, 24-25)

Estamos no cerne da coincidência de opostos, o encontro das polaridades. O herói se perde enquanto indivíduo porque se transcende e, tornando-se uma dádiva, alcança a imortalidade, o si-mesmo, o nirvana, a plenitude:

O sentido é bem claro: é o sentido de toda prática religiosa. O indivíduo, por meio de prolongadas disciplinas espirituais, renuncia completamente aos vínculos com suas limitações e idiosincrasias, esperanças e temores pessoais, já não resiste à autoaniquilação, que constitui o pré-requisito do renascimento na percepção da verdade, e assim fica pronto, por fim, para a grande sintonia. Suas ambições pessoais estão dissolvidas, razão por que ele já não tenta viver, mas simplesmente relaxa diante de tudo o que venha a se passar nele; ele se torna, por assim dizer, um anônimo, A Lei vive nele com seu próprio consentimento irrestrito. (CAMPBELL, 2005, p. 231)

Desse modo, temos a dinâmica do *senhor dos dois mundos*, do herói que transita lá e cá, cá e lá:

A liberdade de ir e vir pela linha que divide os mundos, de passar da perspectiva da aparição no tempo para a perspectiva do profundo causal e vice-versa – que não contamina os princípios de uma com os da outra e, no entanto, permite à mente o conhecimento de uma delas em virtude do conhecimento da outra – é o talento do mestre. O Dançarino Cósmico, declara Nietzsche, não se mantém pesadamente no mesmo lugar; mas, com alegria e leveza, gira e muda de posição. É possível falar apenas de um ponto por vez, mas isso não invalida o que se percebe nos demais. (CAMPBELL, 2005, p. 225)

E com isso se chega à *liberdade para viver*, o fundamento e necessidade do monomito, que faz o monomito ser a substância, a estrutura oculta ou manifesta em todas as histórias, o vínculo entre o monomito e todo ser humano, cada ser humano:

Qual é, então, o significado de que se revestem a passagem e o retorno miraculosos? O campo de batalha simboliza o campo da vida [...]. [...] O alvo do mito consiste em dissipar a necessidade dessa ignorância diante da vida por intermédio de uma reconciliação entre consciência individual e vontade universal. E essa reconciliação é realizada através da percepção da verdadeira relação existente entre os passageiros fenômenos do tempo e a vida imperecível que vive e morre em todas as coisas. (CAMPBELL, 2005, p. 232)

Não apenas como registro mas também como exemplo de que a terminologia campbelliana pode receber outra ou outras roupagens, vamos transcrever a tabela em que Christopher Vogler demonstra a correspondência entre a sua terminologia e a de Campbell. Em alguns pontos, elas coincidem exatamente, em outros, há variações. Ao longo de nossa dissertação, vamos utilizar indistintamente termos de Campbell e de Vogler na medida em que são semelhantes, referem-se aos mesmos elementos e, mais que isso, o que Vogler apresenta não é uma nova teoria, mas uma aplicação específica que faz derivar da teoria do monomito de Joseph Campbell. Antes desse comparativo propriamente dito, vamos transcrever um breve esclarecimento que Vogler acrescenta ao final:

Estou recontando o mito do herói à minha maneira, e você deve se sentir livre para fazer o mesmo. Cada contador de histórias adapta o padrão mítico a seus propósitos ou às necessidades de sua cultura.

É por isso que o herói tem mil faces.

E convém sempre lembrar que quando usamos a palavra *herói* podemos estar nos referindo a uma mulher ou a um homem. (VOGLER, 2006, p. 51)

Feita a ressalva, agora sim, vamos à tabela.

COMPARAÇÃO ESQUEMÁTICA E DE TERMINOLOGIA	
JORNADA DO ESCRITOR	O HERÓI DE MIL FACES
<i>Primeiro ato</i>	<i>Partida, separação</i>
mundo comum	mundo cotidiano
chamado à aventura	chamado à aventura
recusa do chamado	recusa do chamado
encontro com o mentor	ajuda sobrenatural
travessia do primeiro limiar	travessia do primeiro limiar
	barriga da baleia
<i>Segundo ato</i>	<i>Descida, iniciação, penetração</i>
testes, aliados, inimigos	estrada de provas
aproximação da caverna oculta	
provação	encontro com a deusa
	a mulher como tentação
	sintonia com o pai
	apoteose
recompensa	a grande conquista
<i>Terceiro ato</i>	<i>Retorno</i>
caminho de volta	recusa do retorno
	vôo mágico
	resgate de dentro
	travessia do limiar
	retorno
ressurreição	senhor de dois mundos
retorno com o elixir	liberdade de viver (VOGLER, 2006, p. 50-51)

Mas essa estrutura teórica na qual vamos adentrando se presta à análise de narrativas literárias que não recorrem a elementos sobrenaturais como uma batalha com o dragão, uma jornada no reino maravilhoso ou uma ressurreição? Será que podemos fazer uma leitura campbelliana de obras que não lançam mão de algo de fundo religioso ou metafísico? Podemos usar essa teoria do mito para algo que não é exatamente mito?

1.3 O Mito na Literatura: uma teoria geral da narrativa

Karen Armstrong demonstra como o mito foi sendo expulso do mundo. Segundo a pesquisadora, esse afastamento em relação ao mito começa a ocorrer de modo mais pronunciado na antiga Grécia, glória do pensamento, que

[...] foi alimentada pelo *logos* (razão), que operava num nível diferente da mente, em comparação ao mito. Enquanto o mito exigia a participação emocional ou algum tipo de *mimésis* ritual, para fazer algum sentido, o *logos* tenta estabelecer a verdade por meio da indagação minuciosa, de um modo que atrai apenas a inteligência crítica. (ARMSTRONG, 2005, p. 83-84)

Assim, temos a ciência, que, conforme uma visão tradicional, supera o mito: “De uma perspectiva científica os mitos não fazem sentido [...]” (ARMSTRONG, 2005, p. 87). Mas sabemos que o pensamento racional, a filosofia e a ciência não abarcam toda a aventura humana, o fenômeno humano, de maneira que, “quando um assunto está *aquém* do discurso filosófico, devemos nos contentar com uma fábula plausível” (ARMSTRONG, 2005, p. 87, grifo da autora). *Fábulas plausíveis* são aquilo que chamamos de *mitos*, e os homens antigos já sabiam dessa necessidade do mito:

Logos é muito diferente de pensamento mítico. Ao contrário do mito, o *logos* deve corresponder exatamente aos fatos objetivos. Ele é a atividade mental que empregamos quando queremos fazer as coisas acontecerem no ambiente externo: quando organizamos a sociedade ou desenvolvemos a tecnologia. Ao contrário do mito, é essencialmente pragmático. Enquanto o mito se volta para o mundo imaginário do arquétipo sagrado ou para um paraíso perdido, o *logos* olha para a frente, tentando constantemente descobrir algo de novo, refinar conhecimentos anteriores, apresentar invenções surpreendentes e adquirir maior controle sobre o ambiente. Contudo, mito e *logos* têm ambos suas limitações. No mundo pré-moderno, as pessoas em geral se davam conta de que mito e razão se complementavam; cada um existia numa esfera distinta, cada um tinha sua área de competência específica, e os seres humanos necessitavam desses dois modos de pensamento. Um mito não explicava ao caçador como matar a presa, nem ensinava a organizar uma expedição bem-sucedida, mas o ajudava a lidar com as emoções complicadas ligadas à matança dos animais. O *logos* era eficiente, prático e racional, mas não conseguia responder a questões relativas ao valor último da vida humana, nem mitigava dor e sofrimento. Desde o princípio, portanto, o *Homo sapiens* compreendeu instintivamente que o mito e o *logos* tinham tarefas diferentes a desempenhar. Usou o *logos* para aprimorar armamentos, e o mito, com seus consequentes rituais, para se reconciliar com os fatos trágicos da vida que ameaçavam sufocá-lo e o impediam de agir com eficiência. (ARMSTRONG, 2005, p. 31-32)

Temos, portanto, uma tradição de utilizar tanto o racional como o mítico, mas nossa tradição mais recente aponta para outro caminho na medida em que “A modernidade ocidental é filha do *logos*” (ARMSTRONG, 2005, p. 101), e essa forma de pensamento se ancora em “dados e fatos”, conforme os técnicos ou tecnicistas gostam de proclamar: “Ao

contrário do mito, o *logos* precisa corresponder aos fatos; é essencialmente prático [...]” (ARMSTRONG, 2005, p. 103). E, como “há fronteiras nos jardins da razão”, conforme ensinou o poeta, Karen Armstrong novamente assinala a existência de limites no pensamento racional ou racionalista: “Mas o *logos* nunca foi capaz de dar aos seres humanos a sensação de importância que parecem exigir. O mito providenciara estrutura e significado à vida [...]” (ARMSTRONG, 2005, p. 103). E então a autora reafirma a primeira sentença do seu ensaio: “Somos criaturas criadoras de mitos” (ARMSTRONG, 2005, p. 114).

Dessa maneira, ela chega ao ponto, depois de historiar como, desde 20 mil anos antes de Cristo, o mito tem sido uma constante na humanidade. Se mais recentemente em nossa história o mito não é encontrado em seus lugares tradicionais, é porque ele migrou para outros sítios: “Têm sido os escritores e artistas, e não os líderes religiosos, a penetrar no vácuo para tentar a reaproximação com a sabedoria mitológica do passado.” (ARMSTRONG, 2005, p. 116) Segundo Christopher Vogler, o que encontramos nessa área fluida e fronteira são “limites fugidios entre o mito e narrativa moderna de histórias” (VOGLER, 2006, p. 35)

Depois de ter afirmado que atualmente encontramos nos artistas e escritores a sabedoria mitológica, Karen Armstrong analisa brevemente alguns exemplos: o poema *A terra devastada*, de T. S. Eliot; o quadro *Guernica*, de Pablo Picasso. Diz a pesquisadora que “Romancistas também se voltaram para a mitologia para explorar esse dilema moderno” (ARMSTRONG, 2005, p. 118), que é a “violência autodestrutiva e racionalmente calculada” fartamente demonstrada pelo homem no século 20. Dizendo isso, ela cita alguns escritores que identifica como “realistas mágicos” (J. L. Borges, G. Grass, I. Calvino etc.). E então faz a mesma indagação a que nos atrevemos: “Contudo, pode um romance secular reproduzir o mito tradicional, com seus deuses e deusas?” (ARMSTRONG, 2005, p. 119) A resposta afirmativa se faz por um raciocínio que arrola romance e mito na mesma série, como também queremos afirmar, ou mesmo podemos arriscar que o romance é uma forma moderna de mito, pois “Como o artista e o romancista operam no mesmo nível da consciência que os criadores de mitos, naturalmente recorrem aos mesmos temas.” (ARMSTRONG, 2005, p. 119) Em página anterior, já citamos uma

passagem em que Campbell alinha na mesma série “a arte, a literatura, o culto, a filosofia e as disciplinas ascéticas”.

E é de ressaltar que, exemplificando suas afirmações, Karen Armstrong arrola uma breve série de romances que têm em comum o malogro, a doença, a desrazão, a morte, a dissolução. O fato de ter elegido tais títulos pode ser tomado como índice do tempo em que vivemos, em que somos assolados por um sentimento de beco sem saída, oprimidos que estamos pela irracionalidade que se traveste de razão, por irracionalismos, fundamentalismos excludentes, desesperança. Sobre esse tipo de olhar, Campbell já havia afirmado, em seu *O herói de mil faces*:

O romance moderno, tal como a tragédia grega, celebra o mistério do desmembramento, que se configura como vida no tempo. O final feliz é desprezado, com justa razão, como uma falsa representação; pois o mundo – tal como o conhecemos e o temos encarado – produz apenas um final: morte, desintegração, desmembramento e crucificação do nosso coração com a passagem das formas que amamos.

[...]

A literatura moderna se dedica, em larga medida, à observação corajosa e atenta das imagens enjoativamente fragmentadas que abundam diante de nós, ao nosso redor e em nosso interior. (CAMPBELL, 2005, p. 32-33)

Desde um tempo sombrio, feito de morte, desintegração, desmembramento e crucificação, Karen Armstrong estende seu olhar para três romances produzidos na primeira metade do século 20 e dedica a eles alguns parágrafos. O primeiro é um dos clássicos de Conrad:

O coração das trevas, de Joseph Conrad, pode ser entendido como uma busca heroica que deu errado. Publicado em 1902, pouco antes de no Ocidente começar a grande desilusão, o romance descreve a passagem do ultracivilizado senhor Kurtz pelas profundezas da selva africana. Na mitologia tradicional, o herói deixa para trás a segurança do mundo social. Com frequência ele tem de descer às profundezas da terra, onde depara com um aspecto imprevisto de si mesmo. A experiência de isolamento e privação pode ocasionar um colapso nervoso, o que conduz a uma vital nova visão. Se for bem-sucedido, o herói retorna a seu povo com algo inédito e precioso. No livro de Conrad, o rio africano labiríntico e sinistro faz lembrar os túneis subterrâneos de Lascaux,⁸ através dos quais os iniciados rastejavam de volta ao útero da terra. No mundo subterrâneo da selva primeva, Kurtz realmente olha para as trevas do seu coração, mas permanece preso em sua regressão e morre espiritualmente. Ele se torna um xamã *manqué*, sem respeito por nada, e despreza a comunidade

⁸ Em momento anterior do seu ensaio, a autora já havia falado dessas furnas: “As extraordinárias cavernas subterrâneas [...] Lascaux nos dão uma idéia assombrosa da espiritualidade paleolítica. [...] Essas grutas foram provavelmente os primeiros templos e catedrais. [...] Os peregrinos tinham de se esgueirar por túneis subterrâneos abafados e perigosos antes de chegar às grutas, mergulhando profundamente no coração das trevas até se encontrarem face a face com o os animais desenhados. Vemos ali o mesmo complexo de ideias e imagens que ilustram a busca do xamã.” (ARMSTRONG, 2005, p. 33)

africana que explora. O herói mítico aprendeu que, se morrer para si, pode renascer para uma nova vida; mas Kurtz é apanhado na rede de um egoísmo estéril, e, quando finalmente aparece no romance, apresenta o aspecto obscuro de um cadáver ambulante. Obcecado com sua própria fama, Kurtz não busca o heroísmo, mas sim a celebridade infecunda. Ele não pode fazer uma afirmação heróica da vida; suas derradeiras palavras são: “O horror! O horror!” (ARMSTRONG, 2005, 119-20)⁹

Kurtz não foi bem-sucedido, deu errado, é capenga. Vítima do egoísmo estéril de um explorador de nativos africanos e buscando a celebridade infecunda, esse personagem não aprendeu com a sua jornada e não tem como retornar com a dádiva. Portanto, ele não é o herói. Todavia, permanece o fato de que a narrativa é heróica, como bem demonstrou Karen Armstrong, e então nos cabe corrigir o ângulo e perceber que outro é o herói, e Marlow é seu nome. Ele é o narrador que conta como desempenhou a missão de localizar o lendário e estranho Kurtz, um caçador de marfim que, isolado nos confins do Congo Belga, utiliza métodos que passam a desagradar a companhia mercante que o contratou – além de ter interrompido o envio do marfim para os patrões. Quando o encontra, Marlow se depara com um mundo em que reinam opressão e trevas sob o domínio mórbido desse estranho senhor. Assim, Marlow está aprendendo e retorna com a dádiva do ensinamento presente no exemplo negativo dado pelo cadáver ambulante que encontrou. E esse ensinamento é o mesmo de McCandless – a sabedoria de que a bem-aventurança não pode ser egoísta, de que a felicidade só existe se for compartilhada.

Depois de *O coração das trevas*, Karen Armstrong registra a possibilidade da leitura mitológica em outro clássico do desencantado século:

Thomas Mann também recorreu ao tema da iniciação em *A montanha mágica* (1924), que transcorre durante outra fase trágica da história ocidental. Ele confessou que não era essa sua intenção inicial, mas quando um jovem estudioso de Harvard lhe observou que o romance era um exemplo moderno

⁹ Se porventura tivesse optado por também mencionar obras cinematográficas ao arrolar obras de arte que atualizam o mito, a autora por certo teria abordado *Apocalypse now* (1979), de Francis Ford Coppola, ou – o que seria mais adequado – *Apocalypse now redux*, lançado duas décadas depois, a versão mais próxima da ideia original. Inicialmente, o projeto era de George Lucas, que o abandonou para, depois de ter lido a obra de Campbell, produzir a série *Guerra nas estrelas*. O filme dirigido por Coppola adapta a trama de *O coração das trevas* ambientando-a na Guerra do Vietnã. Além de se servir de um romance que por si só permite uma leitura mitológica, como acabamos de ver, *Apocalypse now* introduz elementos que remetem explicitamente ao campo da mitologia, como a presença de um exemplar do clássico *O ramo de ouro*, de sir James Frazer, uma das primeiras, senão a primeira tentativa de uma mitologia comparada; ou a cena em que uma tribo sacrifica um boi. A consciência do cunho mitológico do trabalho de Coppola pode ser aferida em suas próprias palavras: “Quando comecei a trabalhar em *Apocalypse Now* minha intenção era criar um épico grandioso e espetacular de ação e aventura que fosse rico em questões sobre o tema e a filosofia da mitologia da guerra.”

do “Herói em Busca”, ele imediatamente se deu conta de que realmente era o caso. A mitologia da busca heróica estava entranhada em seu subconsciente e ele lançou mão dela sem perceber o que fazia. (ARMSTRONG, 2005, p. 121)

Depois do livro de Mann, a autora aborda *À sombra do vulcão* (1947), de Malcolm Lowry, que

[...] passa-se no México, às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Relata o último dia na vida do Cônsul, um alcoólatra que não só é *alter ego* do próprio Lowry – isso fica bem claro –, como também é qualquer pessoa. [...] Detalhes aparentemente triviais adquirem sentido universal. [...] Na mitologia antiga, tudo possuía significado sagrado, nenhum objeto ou atividade era profano. À medida que o Dia de Finados transcorre no romance de Lowry, nada se revela neutro: tudo está carregado de significados proféticos. (ARMSTRONG, 2005, p. 121-22)

Trazendo como último exemplo de arte que permite leitura mitológica esse romance em que vida e morte coexistem de uma maneira muito estreita ou mesmo interpenetrada, Karen Armstrong pode concluir seu ensaio sobre a atualidade do tão antigo mito, dirigindo-se ao leitor de nossos dias:

Vimos que um mito não pode nunca ser abordado num ambiente puramente profano. Ele só é compreensível no contexto litúrgico que o distancia da vida cotidiana; precisa ser vivido como parte do processo de transformação pessoal. Nada disso, claro, se aplica a seu romance, que pode ser lido em qualquer lugar, sem exigências rituais, e deve, se for mesmo bom, evitar o didatismo explícito. Contudo, a experiência de ler o romance apresenta certas qualidades que nos remetem à abordagem tradicional da mitologia. E pode ser vista como uma forma de meditação. Os leitores têm de conviver com um romance por vários dias, semanas até. Ele os atira para outro mundo, paralelo mas separado de suas vidas cotidianas. Eles sabem muito bem que o reino da ficção não é “real”, e contudo enquanto lêem ele se torna atraente. Um romance forte se torna parte do cenário de nossa vida, muito depois de termos posto o livro de lado. É um exercício de ficção que, a exemplo da ioga ou de um festival religioso, rompe as barreiras do espaço e do tempo, ampliando nossa solidariedade, de modo que somos capazes da identificação com outras vidas e sofrimentos. Ele nos ensina a compaixão, a capacidade de “sentir com outros”. E, como a mitologia, um romance importante é fator de transformação. Se permitirmos, ele nos modificará para sempre.

A mitologia, como vimos, é uma forma de arte. Qualquer obra de arte intensa invade nosso ser e nos muda para sempre. (ARMSTRONG, 2005, p. 123-24)

Como já somos seculares, não nos entregamos mais à mitologia ou à religião como se fazia em outros tempos – e assim o romance é a nossa mitologia secular, provendo-nos de um imaginário e nos conduzindo pelas fases da vida, pelas idades do homem. Ler e discutir romances são atos de iniciação, são formas de participar de uma liturgia que fornece sentido à vida:

Se for escrito e lido com atenção e seriedade, um romance, como um mito ou uma grande obra de arte, pode servir como iniciação e nos ajudar a realizar o penoso rito de passagem de uma fase da vida, de um estado de espírito para outro. Um romance, como um mito, nos ensina a ver o mundo de modo diferente; ele nos diz como olhar para dentro de nossos corações e ver nosso mundo de uma perspectiva que vai além de nosso interesse pessoal. (ARMSTRONG, 2005, p. 124-25)

Por isso, longe de nos isolar no ato solitário da leitura, o romance nos permite participar da comunidade humana nos seus dilemas, nos seus labirintos, na sua miséria e nas suas grandes esperanças. O romance nos permite participar de uma comunidade e da jornada de seus heróis. Para a adequada compreensão da jornada de um certo Juvêncio Gutierrez – nosso tema último –, vamos, nas páginas que seguem, buscar uma aproximação com o lugar do qual ele é oriundo – a pequena cidade à beira do rio –, vamos procurar entender a identidade, as características desse mundo gaúcho em que transita o herói.

Cantando na chuva

Nós, uruguaianenses com meio século, ou quase, no lombo, vimos Gene Kelly dançar na tela do Cine Corbacho, com certeza numa vespéral de sábado – e não sei por que, mas acho que num sábado de primavera. Não eram os filmes que nós gostávamos. Já éramos adolescentes, já não íamos mais nas matinês do desaparecido Carlos Gomes ver os faroestes com Roy Rogers ou Rocky Lane; agora íamos na sessão das quatro, aonde iam também as gurias, os filmes eram em technicolor e havia beijos. Longos beijos na tela, com violinos e sombras e candelabros, e beijos na plateia, rápidos, furtivos. Os filmes dos vesperais de sábado não tinham brigas de soco, nem tiroteios nem cavalgadas, nem estouros de boiadas ou duelos ao pôr de sol. Eram comédias de famílias complicadas, que viviam em belas casas e em bairros limpos e arejados, ou comédias sobre artistas simpáticos que desejavam montar um espetáculo e não tinham dinheiro ou o drama do rapaz do interior que chega na cidade grande para trabalhar e se enreda num romance tortuoso com a filha do milionário. Nesse filmes havia neve, boa educação, bons sentimentos, café da manhã com *bacon*, garotos vendendo jornais nas ruas cheias de gente. Na sessão das quatro de sábado não havia gângsteres, nem John Wayne, nem índios nem enforcamentos de renegados. Às vezes, é verdade, havia uma tempestade de areia, uma batalha naval, um encontro de espadachins na grande sala e através de escadarias iluminadas por archotes, tudo muito elegante. Mas, na maioria das vezes, assistíamos derrubados de tédio e vazios de emoção àqueles intermináveis dramas sentimentais que nos afirmavam que tudo estava bem, que na Coreia tudo estava bem, que em Nova York tudo estava bem, que tudo estava e estaria sempre e definitivamente bem. Na sessão de sábado à tarde não havia negros (apenas algumas negras gordas e simpáticas, que limpavam as casas), não havia amarelos (apenas alguns chineses frios e cruéis que não falavam mas causavam arrepios) e definitivamente não havia dúvidas sobre nada. Era um mundo macio, colorido, com músicas suaves e sorrisos postiços que nos embalavam e adormeciam. Por que, então, esse dançarino musculoso, de sorriso atrevido, esse sujeito que cantava e sapateava e fazia cambalhotas nos fascinava tanto? Hoje, quando anunciam sua morte, acho que sei. Ele não fazia parte daquele mundo fofo e falso e mole. Ele vinha do outro lado da grande fábrica de sonhos, vinha do lado duro onde Kirk Douglas e Burt Lancaster tinham que abrir caminho com os punhos, vinha do lado onde Richard Widmark precisava usar mais do que uma pistola para sobreviver. Era um estranho no ninho macio dos musicais: um proletário. Gene Kelly plantou em nossas mentes de adolescentes a semente rica da diversidade. Cantar, dançar, ser gentil não era coisa de almofadinhas e maricões da sessão das quatro, era também um atributo da virilidade, essa fantasia tão cara na Uruguaiana da nossa adolescência. Gene Kelly talvez tenha sido o artista mais revolucionário daqueles anos 1950, tão bonzinhos e tão falsos e tão persuasivos. Gene Kelly cantava e dançava com uma alegria tão genuína e tão máscula que era o único galã da sessão das quatro que nós, o bando selvagem e irrequieto, na esquina, à noite, quando comentávamos impiedosamente os filmes açucarados, respeitávamos. Acho que isso é dizer muito de um artista. (PORTO, 1998, p. 40-43)

2. O GAÚCHO: O IMAGINÁRIO QUE ABASTECE A LITERATURA

Me acuerdo de que las voces que llegaban traían una sensación de soledad, de pampa despoblada.

Juan Carlos Onetti

Tabajara Ruas é natural da gaúcha Uruguaiana, em frente à argentina Paso de los Libres, sendo portanto um gaúcho da fronteira. Sua obra se inscreve no que podemos chamar de *mitologia gaúcha*. Por *mitologia gaúcha* estamos entendendo toda uma construção que, com seus valorosos ginetes, seus pastores guerreiros, está presente no imaginário social do Brasil e dos países vizinhos e é veiculada também pela literatura, além de o ser pelo cancionero popular, os festivais de música, os programas de televisão, os bailes tradicionais etc. Dessa maneira, nosso autor se insere em uma tradição – e uma tradição muito marcada, com temática definida e estilo mais ou menos definido. Precisamos ir adentrando essa tradição, mergulhando nela para compreender que mundo se move na obra de Tabajara Ruas, pois, nas palavras de Joseph Campbell,

Uma imagem mitológica que precisa ser explicada ao cérebro não está funcionando. Quando estamos nos movendo em um campo cultural tão alheio ao nosso que as imagens não produzem resposta alguma, ou nenhum reconhecimento, então estamos fora de sincronia. (CAMPBELL, 2003, p. 35)

Nas próximas páginas, buscaremos estabelecer essa sincronia. Para tanto, veremos o que alguns pesquisadores já levantaram sobre o campo em que vamos entrando. No capítulo anterior, já nos munimos dos apetrechos para nossa jornada. Agora, vamos adquirir o mapa do caminho e nos assenhorear de suas rubricas.

Em um ensaio que investiga o relacionamento entre a região e o Estado nacional a partir de uma perspectiva gaúcha, o antropólogo Ruben George Oliven, argentino que se radicou em Porto Alegre, afirma que há uma “ideia de arrojo e destemor ligada ao habitante do pampa” (OLIVEN, 1992, p. 69) e que

O modelo que é construído quando se fala em tradições gaúchas – qualquer que seja a perspectiva de quem as cultua – está sempre calcado no campo, mais especificamente na região da Campanha (localizada no sudoeste do Rio Grande do Sul e fazendo fronteira com a Argentina e o Uruguai) e na figura do gaúcho, homem livre e errante que vagueia soberano sobre seu cavalo tendo como

interlocutor privilegiado a natureza como ela se descortina nas vastas planícies dessa área pastoril do estado. (OLIVEN, 1992, p. 69)

Mais adiante no seu estudo, repetindo palavras e fazendo um acréscimo significativo, o autor irá reafirmar que

O modelo que é construído quando se fala de coisas gaúchas está baseado num passado que teria existido na região pastoril da Campanha no sudoeste do Rio Grande do Sul e na figura real ou idealizada do gaúcho. *É em torno desse eixo que giram os debates sobre a identidade gaúcha.* (OLIVEN, 1992, p. 100, grifo nosso)

Assim, desde já vamos ter presente que o tipo do gaúcho – ou o gaúcho atrevido – é em princípio um elemento que seria representativo de uma parte do Rio Grande (justamente a região de Uruguaiana), mas foi assumido como traço identitário pelo conjunto do estado. E, nos dias de hoje – ainda nas palavras do antropólogo Oliven –, representa uma forma de resistência:

A identidade gaúcha é hoje reposta não mais nos termos da tradição farroupilha, mas enquanto expressão de uma distinção cultural onde os meios de comunicação de massa tendem a homogeneizar a sociedade culturalmente a partir de padrões muitas vezes oriundos da Zona Sul do Rio de Janeiro. (OLIVEN, 1992, p. 11)

Para Ada Cristina Machado da Silveira, autora de um estudo sobre sobrevivências da cavalaria medieval em produtos dos meios de comunicação de massa que têm como tema o gaúcho,

A interação entre grupos sociais de formação etnocultural distinta, a arena cultural da diáspora que tanto se ressentiu no século passado, exigiu a elaboração, por parte das indústrias culturais, de mensagens que contemplassem o sentimento confortador de pertença a uma mesma comunidade, uma “comunidade imaginada” dos gaúchos. (SILVEIRA, 2003, p. 47)

É de se notar que um programa musical gauchesco, formador dessa comunidade imaginada dos gaúchos, era transmitido para todo o Rio Grande do Sul por uma repetidora da rede de televisão que veicula em todo o país os padrões da Zona Sul do Rio de Janeiro, de modo que no mesmo veículo temos tanto a homogeneização (os padrões culturais cariocas) como a diferença (a identidade regional gaúcha), lembrando que, como estamos vendo, essa identidade gaúcha é, na região por ela afetada, também uma homogeneização.

Desse modo, estamos no seio da dubiedade, que não precisa ser aceita de maneira apocalíptica, assim como não é apocalíptico o fato de a identidade emanar de um grupo, um segmento, uma parcela da comunidade – o que não torna a identidade menos legítima: “A memória coletiva está ligada a um grupo relativamente restrito e portador de uma tradição, *aproximando-se do mito* e manifestando-se através da ritualização dessa tradição.” (OLIVEN, 1992, p. 20, grifo nosso)

O que importa é o sentimento de pertença, a adesão a uma mitologia, pois essa proximidade com o mito não diminui a legitimidade do fenômeno, mesmo nos tempos modernos, na medida em que o mito

[...] frequentemente é interpretado de forma errônea como oposto à realidade, esquecendo-se que ele é uma narrativa atemporal e abrangente, cuja unidade significativa está preocupada em resolver contradições [...].

Mas se o mito é visto como uma linguagem característica, isso não significa que ele tenha desaparecido nas sociedades modernas. (OLIVEN, 1992, p. 25-26)

Mesmo não sendo um fenômeno “natural”, mesmo sendo um fato social, um evento construído pelos homens – humano, demasiadamente humano –, ainda assim a identidade não deixa de ser legítima:

Identities são construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou inventadas que operam como sinais diacríticos, isto é, sinais que conferem uma marca de distinção. [...] a identidade é algo abstrato sem existência real[,] mas indispensável como ponto de referência. (OLIVEN, 1992, p. 26)

Desse modo, construída, inventada que seja, identidade é resistência e afirmação:

A afirmação de identidades regionais no Brasil pode ser encarada como uma reação a uma homogeneização cultural e como uma forma de salientar diferenças culturais. Esta redescoberta das diferenças e a atualidade da questão da federação numa época em que o país se encontra bastante integrado do ponto de vista político, econômico e cultural sugere que no Brasil o nacional passa primeiro pelo regional. (OLIVEN, 1992, p. 43)

E note-se que a identidade regional gaúcha não é apenas uma invenção dos nativos do Rio Grande mas também algo que é outorgado pelas outras regiões. Ada Cristina Machado da Silveira afirma que “é inconfundível no cenário do Brasil-nação o lustre que os

compatriotas concedem à identidade dos gaúchos” (SILVEIRA, 2003, p. 40)¹⁰ Mas o que marca essa tão larga identidade gaúcha? Novamente recorremos ao argentino Oliven: o tipo social específico do gaúcho é “marcado pela bravura que é exigida do homem ao lidar com as forças da natureza e a árdua vida campeira” (OLIVEN, 1992, p. 49). E mais uma vez o autor assinala o caráter mítico ou quase mítico mencionado também por outros pesquisadores:

As peculiaridades do Rio Grande do Sul contribuem para a construção de uma série de representações em torno dele que acabam *adquirindo uma força quase mítica* que as projeta até nossos dias e as fazem informar e criar práticas no presente. (OLIVEN, 1992, p. 49, grifo nosso)

Sendo tão valorizado, esse modelo chega a ser perseguido mesmo por imigrantes que se radicaram no Rio Grande do Sul, ali tiveram sua descendência e, às raízes culturais que trouxeram consigo, foram sobrepondo a mítica gaúcha, assim assumindo uma “mitologia de empréstimo”:

Apesar da decadência da Campanha e do crescimento de outras regiões do estado, como a região serrana de colonização alemã e italiana, a representação da figura do gaúcho com suas expressões campeiras, envolvendo o cavalo, o chimarrão e a construção de um tipo social livre e bravo serviu também de modelo para grupos étnicos diferentes, o que estaria a indicar que essa representação une os habitantes do estado em contraposição ao país. (OLIVEN, 1992, p. 70)

Porém, há sim uma reelaboração a partir da bagagem mítica trazida por esses imigrantes:

Os estudiosos da colonização assinalam que os imigrantes estrangeiros idealizavam o gaúcho como tipo socialmente superior. Para isso contribuiu não somente o fato de os fazendeiros formarem a camada social mais poderosa do estado, mas também de o símbolo principal do gaúcho ser o cavalo. Na Europa, esse animal era apanágio e marca de distinção da aristocracia rural; uma das primeiras providências dos colonos ao chegarem ao Brasil era adquirir essa montaria, assim que tivessem condições para fazê-lo. A identificação do “colono” com o “gaúcho” significava, portanto, uma forma simbólica de ascensão social. (OLIVEN, 1992, p. 69)¹¹

¹⁰ Acerca disso, posso oferecer meu testemunho de paranaense que por sete anos (os sete anos de pastor de que falou o poeta) radicou-se em um bairro da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro: subindo para o norte do Brasil, considera-se que gaúchos são todos os nascidos ao sul de São Paulo.

¹¹ Sobre o significado do cavalo e do cavaleiro na Espanha dos tempos de El Cid, diz a estudiosa Lucy Hughes-Hallett: “Havia bastante terra a ser ocupada e qualquer proprietário de terra que pudesse ter um cavalo era considerado nobre – não precisava pagar impostos mas era obrigado a prestar serviços ao rei em suas guerras.” (HUGHES-HALLETT, 2007, p. 166)

Vale ressaltar que nessa valorização do cavalo como marca de distinção certamente está embutida toda uma mítica da cavalaria: mais que possuir o cavalo, a distinção está em ser cavaleiro. A propriedade adere ao proprietário, passa a fazer parte do seu ser e, desse modo, para que o modelo seja plenamente assumido, não basta possuir o cavalo – há que ser ginete, há que ser destro sobre uma montaria. Em relação aos índios,

O que se vê atualmente [...] são os descendentes dos guaranis e dos caingangues, grupos indígenas remanescentes no estado, procurando defender-se dos camponeses brancos sem terras que procuram se tornar posseiros das terras indígenas. (OLIVEN, 1992, p. 69)

Todavia, esse desrespeito aos indígenas do tempo presente não impede que seja enaltecido o indígena mítico (como Sepé Tiaraju, o santo guarani do devocionário popular) e nem que exista uma identificação com os índios, novamente por meio do elemento equestre, do uso do cavalo, da condição de cavaleiro, a qual proporciona a reelaboração que permite aos colonos se integrarem na identidade gaúcha:

No que diz respeito aos índios, na medida em que há um número reduzido (0,1% da população) e muito enfraquecido deles no estado, é possível apropriar-se de seus símbolos e transformá-los em símbolos de identidade regional. Assim, numa das vertentes da construção da identidade sul-riograndense é motivo de orgulho afirmar que no gaúcho corre sangue de índio. É corriqueira a expressão *índio velho*, utilizada de forma carinhosa em relação à figura do gaúcho. Contribui para isso o fato de o índio ter sido reduzido a um número mínimo e, portanto, ter pouco contato com os brancos, de ele não ter sido escravizado na mesma proporção que o negro, de ele estar associado a uma imagem de bravura e altivez e o fato de charruas e minuanos, grupos que não existem mais e que habitavam a região da Campanha, quando os ibéricos lá chegaram, terem sido guerreiros e, a partir da introdução do cavalo, hábeis cavaleiros, o que permite associá-los à figura valente e altaneira do gaúcho, em permanente contato e luta com a natureza. O recorte nesse caso se faz via cavalo, elemento emblemático do gaúcho. (OLIVEN, 1992, p. 69)

E a presença negra, embora não valorizada, ocorreu em um volume que faz sua participação não ser desprezível: “Em 1814, 29% da população do Rio Grande do Sul era formada de escravos, e em 1862 esta percentagem era de 27,3.” (OLIVEN, 1992, p. 52) Sobre o montante negro no decênio heroico de 1835-1845, tão marcante na invenção da identidade gaúcha, o autor afirma que “Os negros também tiveram uma participação importante na Revolução Farroupilha e teriam composto, de acordo com os cálculos do exército imperial, de um terço à metade do exército rebelde.” (OLIVEN, 1992, p. 53)¹² E já

¹² Nos livros de Tabajara Ruas, o corpo dos Lanceiros Negros, que pertencia às tropas do general Antônio de Souza Netto (1801-1866), é exaltado como o grupo mais valoroso do exército rebelde. Esses lanceiros negros

vai havendo um consenso sobre a forma como eram tratados os escravos no Rio Grande do Sul, já vai sendo consenso de que não se vivia exatamente em uma democracia racial. O ambiente das charqueadas seria tão brutal como os engenhos do Nordeste, embora no campo houvesse uma relativa suavidade, uma relativa igualdade. Para Carlos Reverbel,

[...] o que havia, na realidade, eram apenas amenidades de tratamento ditadas pelas condições de trabalho escravo no campo, não pela generosidade dos escravocratas gaúchos, nem melhores, nem piores que os das outras capitanias [...].

[...] já a lenda do Negrinho do Pastoreio, na versão definitiva de J. Simões Lopes Neto, havia posto as coisas nos devidos lugares, sendo de notar que o algoz do menino escravo não fora nenhum charqueador, mas um estancieiro da melhor cepa gaúcha. (REVERBEL, 1986, p. 101)

Assim, a *mitologia do gauchismo* – conforme expressão de Ada Cristina Machado da Silveira, que vai além do “quase mítico” de Oliven – abarca a todos no Rio Grande, até mesmo os elementos femininos, que nos eventos do Movimento Tradicionalista Gaúcho passaram a adotar a simbologia masculina, mesmo que esse mesmo movimento tenha definido nos seus ditames qual o modelo a ser seguido por suas mulheres – ou seja, o famoso *vestido de prenda*. É ainda Ruben Oliven quem nos informa que

[...] apesar de toda regulamentação sobre a indumentária feminina, as mulheres quando se vestem “à gaúcha” preferem frequentemente as roupas masculinas às das prendas. [...] Não é difícil compreender essa preferência se nos lembrarmos que a figura exaltada quando os tradicionalistas falam no Rio Grande do Sul é sempre a masculina, cabendo à mulher o papel subalterno de “prenda”. Ao vestirem peças da indumentária dos homens, as mulheres estão se apropriando de símbolos de prestígio restrito à figura masculina do gaúcho, que é o tipo social representativo de uma sociedade onde a mulher tem um lugar secundário. (OLIVEN, 1992, p. 114-15)

Mais que isso, atualmente as mulheres já foram além de tomar como que por empréstimo a indumentária masculina, pois que já se apropriaram dela e a submeteram às modas de mulher: já se vendem bombachas femininas, com flores bordadas nas laterais, e tal artigo é anunciado na internet. Como ensinaram Eric Hobsbawm (2006) e Hugh Trevor-

são recorrentes na obra, depois de serem apresentados em *Os varões assinalados*: “O Corpo de Lanceiros Negros – depois se chamaria Brigada Ligeira de Netto – foi criado e treinado pelo tenente-coronel Joaquim Pedro Soares, republicano de cuidadosas leituras e veterano da Cisplatina. O segundo instrutor do corpo era o capitão Teixeira Nunes. Os lanceiros eram armados com adagas e lanças. [...] A especialidade do corpo era o ataque frontal. [...] Os lanceiros não se misturavam aos demais soldados. Ficavam sempre à margem do acampamento. Não usavam tendas. Eram escravos libertos ou fugitivos. Nas vésperas dos combates rendiam culto aos deuses africanos da guerra. Então, o batuque durava horas inteiras, acompanhado de um coro de vozes em idioma estranho. Era canto lento, sincopado – noturno – bem diferente das ágeis canções e do ritmo desarmado dos dias de festa.” (VARÕES, 1985, p. 90)

Hoper (2006), a tradição se inventa (e aqui podemos fazer um jogo etimológico lembrando que *invenção* também significa “descoberta”) e se reinventa, elabora-se e reelabora-se. Novamente Oliven:

É compreensível que em épocas de crise e transformações sociais haja um renascimento e frequentemente invenção de tradições. O fato dessas tradições não terem mais uma relação com a situação presente é irrelevante, pois o critério para analisá-las não pode ser seu anacronismo, mas o que elas representam no imaginário dos grupos que as cultuam. (OLIVEN, 1992, p. 136)

Eis portanto o elemento que efetivamente faz a diferença: a representatividade da tradição no imaginário de um dado grupo, o fato de essa tradição ser significativa, pois se a tradição se mantém é porque possui algum significado. E também os significados se inventam e reinventam – com o que também temos um critério para se compreender o mito. Em um livro cujo copirraite é de 1963 (portanto, já vai contando meio século), Mircea Eliade afirma que

Há mais de meio século, os eruditos ocidentais passaram a estudar o mito por uma perspectiva que contrasta sensivelmente com a do século 19, por exemplo. Ao invés de tratar, como seus predecessores, o mito na acepção usual do termo, isto é, como “fábula”, “invenção”, “ficção”, eles o aceitaram tal qual era compreendido pelas sociedades arcaicas, onde o mito designa, ao contrário, uma “história verdadeira” e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo. (ELIADE, 1991, p. 7)

Ora, o mito continua sendo uma “história verdadeira” porque ele se atualiza – como ocorre com a tradição – e, assim, para Joseph Campbell, “A única maneira de conservar uma velha tradição é renová-la em função das circunstâncias da época.” (CAMPBELL, 2006, p. 22) Por aí se vê que a tradição se transforma, mas existe, ou antes, a tradição existe porque se transforma. A tradição de que estamos falando se chama *gauchesca*. Em termos literários – e é essa a nossa preocupação central – a *gauchesca* recebe um conceito esboçado por José Clemente Pozenato: “temática do gaúcho da campanha fronteiriça”. O autor articula esse conceito em um ensaio no qual afirma a – facilmente constatada – predominância desse universo na literatura produzida no Rio Grande do Sul:

Um fato surge de imediato: o quase exclusivismo da *gauchesca*, isto é, da temática do gaúcho da campanha fronteiriça, dentro da representação da regionalidade.

[...]

Assim que, sem sombra de contestação, a linha de força da regionalidade gaúcha está na *gauchesca*, a ponto de com ela ser identificada, como já se viu. [...] manifestação que permanece ainda hoje,

como um substrato de cunho mítico, na literatura rio-grandense. (POZENATO, 1974, p. 39-40, grifo do autor).

Antes de chegar a esse esboço de definição (que inclui um “substrato de cunho mítico”), Pozenato demonstra que a presença desse tipo de gaúcho ou desse gaúcho típico na literatura é algo que tem raízes históricas, já que tal gaúcho ao mesmo tempo histórico e idealizado, mitológico ou mitologizado, vem acompanhando o Rio Grande do Sul desde que o homem branco começou a ocupar a região: “Assim, o fazer guerreiro de um lado, e o trabalho de pastoreio nos largos campos da região fronteiriça do outro, é que irão marcar o modo gaúcho em seus inícios.” (POZENATO, 1974, p. 22) E esse é um *modus vivendi* que toma conta mesmo dos elementos que não vivem na fronteira:

O gosto pela ação enérgica, o espírito de fronteira, o alarde de coragem, sem falar nos pequenos hábitos cotidianos de alimentação, vestuário e diversão, acabaram sendo incorporados pelos imigrantes tardios e seus descendentes, que veem nesse etos o modo de ser gaúcho. (POZENATO, 1974, p. 25)

O fato de haver uma apropriação do patrimônio da tradição pelos adventícios não é uma exclusividade do Rio Grande, pois trata-se de algo universal a formação de um padrão por poucos e sua assunção por muitos:

Todos os fundadores de povos acabam se tornando modelo exemplar, padrão de cultura, para os pósteros. Dá-se hoje importância significativa aos *constituintes míticos* do mundo de representações da sociedade. De fato, parece que não apenas os elementos conscientes, teorizados, que poderiam ser chamados categorias ou estruturas mentais, são responsáveis pela organização da vida social. Ela depende também de *fatores míticos, mais ou menos difusos*, que subjazem à sua elaboração e manifestação concretas.

Nesse sentido, parece que se deva dar especial atenção aos mitos de origem. (POZENATO, 1974, p. 24, grifos nossos)

Podemos mesmo afirmar que já contamos com uma tradição de considerar os elementos ou fatores míticos como aspectos atuantes, e fortes, na configuração da maneira de ser dos gaúchos, de modo que essa mítica é algo que existe no meio social, como patrimônio comum dos habitantes do Rio Grande. E também ocupa alguns pensadores de outras plagas, assim como pensadores do próprio Rio Grande, visto que a expressão *o gaúcho* frequenta títulos de livros: *O gaúcho* (José de Alencar, 1870), *El gaúcho* (Emilio Coni, 1945), *O gaúcho* (Madaline Wallis Nichols, 1946 na tradução brasileira), *Gaúcho*:

História de uma palavra (Augusto Meyer, 1957), *O gaúcho: danças, traje e artesanato* (Paixão Côrtes,¹³ 1979), *O gaúcho: ficção e realidade* (Antonio Holfeldt, 1982), *O gaúcho: aspectos de sua formação no Rio Grande e no Rio da Prata* (Carlos Reverbel, 1986).¹⁴

Ao longo dos capítulos do seu pequeno ensaio, Reverbel parte sempre das palavras, das raízes etimológicas para apresentar suas considerações. Assim, logo nas primeiras páginas ele anuncia – em um tom entre sério e jocoso – que “Etimologicamente, o gaúcho é de origem totalmente dubitativa, não tendo alcançado, sequer a condição de produto adulterino de filiação pública e notória.” (REVERBEL, 1986, p. 8) Ou, para usar expressões locais, poderíamos dizer que o gaúcho se criou *guaxo* (animal ou pessoa criado sem a mãe ou o leite materno), *aragano* (diz-se de cavalo que esteve solto, sem serviço, e agora é arisco). Mais adiante, o autor afirma que “a origem da palavra *gaúcho*, sendo incerta e não sabida, situa-se numa espécie de limbo gramatical” para concluir que “o que verdadeiramente interessa não é a etimologia da palavra, mas o gaúcho como expressão social, cultural e histórica” (REVERBEL, 1986, p. 13). Em busca dessa “expressão social, cultural e histórica”, o primeiro elemento que o pesquisador convoca é o boi e esclarece como a vacaria entrou na região:

Os primeiros rebanhos entraram no Rio Grande do Sul pelo alto Uruguai, na região missioneira. Começava a formar-se o casco dos grandes rebanhos de gado chimarrão (ou alçado), em cujo ambiente começaria a despontar, na medida em que se caracterizava a idade do couro, o tipo social que se encarnaria na figura do gaúcho. (REVERBEL, 1986, p. 24)

Logo depois, é convocado o cavalo, que avulta entre outros animais:

[...] se formou no território rio-grandense, nos dois primeiros séculos, enorme riqueza, representada por grandes rebanhos cavalares, vacuns, muares e ovinos, formados quase ao deus-dará, aqui se mantendo em estado por assim dizer silvestre, à espera de que lhes fosse dado destino utilitário e criando um caldo de cultura de onde emergiria a figura representativa do gaúcho.

[...]

Tendo se formado nestas coxilhas uma sociedade de pastores e guerreiros, [...] nada mais natural que o culto do gaúcho ao cavalo. (REVERBEL, 1986, p. 29-31)

¹³ João Carlos D’Ávila Paixão Côrtes é um dos fundadores do Movimento Tradicionalista Gaúcho

¹⁴ Estudos recentes (ASSIS BRASIL, 2002; SCHLEE, 2002; MASINA, 2002) procuram apresentar a cultura gaúcha como um posicionamento diante da globalização e do multiculturalismo – o que de resto já é feito nos ensaios de Ruben Oliven e Ada Cristina Silveira.

E é assim que se constrói “a identificação entre o gaúcho e cavalo” (REVERBEL, 1986, p. 31), pois “o gaúcho não chegaria a existir sem o cavalo” (REVERBEL, 1986 p. 34), isto é,

Tanto na guerra como no transporte e ainda no trabalho e na recreação (carreiras de cancha reta, cultivadas até hoje), o cavalo era indispensável, tendo condicionado a sociedade que se formava e dado origem a uma cultura e seu tipo representativo – o gaúcho. (REVERBEL, 1986, p. 34-35)

E em um breve parágrafo o autor sintetiza como e por que se formou uma sociedade de pastores guerreiros:

O homem que vinha estabelecer-se no Rio Grande teria o seu papel histórico condicionado a dois fatores precípuos: um econômico, a exploração pastoril, naturalmente a cavalo; outro político, a ocupação de uma área litigiosa, uma fronteira aberta e em movimento, em cujas refregas o cavalo também foi elemento decisivo. (REVERBEL, 1986, p. 35)

Ada Cristina Machado da Silveira fala no

[...] engendro, nos confins meridionais das terras castelhanas e portuguesas, de uma sociedade de pastores distinta e amplamente vinculada às tradições inscritas no espírito da cavalaria.

A cultura do gauchismo é uma das mais vigorosas construções culturais híbridas do Novo Mundo e um mestiço é o seu ente fundador. *Se o mito oferece um sentido e uma cláusula interpretativa a questões que cingem a vida e a morte, o gaúcho/gaúcho vem a sê-lo*, expressando os dilemas da dominação ibérica nas Américas desde as origens da colonização europeia.

[...]

A lealdade cruzada a uma civilização híbrida (o gauchismo), que a desvincula parcialmente do Estado-nação ao qual está formalmente ligada e sua integração à “cultura brasileira”, constituiu-se, portanto, no enigma da identidade gaúcha. Tergiversá-lo, explorá-lo, reanimá-lo, esta é sua sina e sua fortuna. (SILVEIRA, 2003, p. 38-39, grifo nosso)

Note-se que aqui a autora afirma o gaúcho como mito. Falando dessa figura tanto mítica como histórica, Carlos Reverbel mostra como os nossos gaúchos se formaram condicionados pelo fato de serem fronteiriços – o que será marcante em Tabajara Ruas, já que o romance que nos propomos a por fim analisar transcorre justamente no sudoeste do estado, na Campanha. Por agora, mais uma vez transcrevemos Reverbel:

Com o cavalo, o mate amargo e a carne assada nas brasas (churrasco) constituem elementos característicos do complexo cultural gaúcho. Desse caldo de cultura emergiria, nesta extremadura da América portuguesa, uma sociedade de “pastores soldados”, que teve de defrontar-se e medir forças com outra, também formada ao influxo do pastoreio e da guerra, mas com diferentes destinos políticos, ficando ambas colocadas, uma diante da outra, em posição antagônica e de beligerância, repelindo-se e entrechocando por quase dois séculos. (REVERBEL, 1986, p. 37)

Para Ada Cristina Machado da Silveira, a “fronteira carece de uma autoridade central e encontra-se profundamente engajada num embate” (SILVEIRA, 2003, p. 27). Carlos Reverbel apresenta uma leitura da realidade fronteiriça que será reveladora e significativa em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*:

Aliás, quem diz fronteira é como se dissesse contrabando [...]

Com uma fronteira aberta, quando não em movimento, em que durante muito tempo o contrabando era o principal comércio, as condições gerais de vida eram praticamente as mesmas nas duas bandas da linha convencionalmente divisória. (REVERBEL, 1986, p. 68-69)

Todavia, sabemos dessa paridade entre as duas bandas por Carlos Reverbel: o narrador de Tabajara Ruas não cruza a fronteira. Abordaremos qual pode ser o significado disso quando trabalharmos mais detidamente no romance que é mais especificamente nosso objeto.

O que importa reter neste momento da leitura do breve livro de Reverbel é que, trabalhando etimologias, o autor mostra como o termo *gaúcho* representava um tipo socialmente suspeito, um ladrão de gado¹⁵ e, sendo da fronteira, um contrabandista (“A pecha de contrabandista acompanhou durante muito tempo os moradores das fronteiras.” – REVERBEL, 1986, p. 77). Dessa suspeição, o autor dá seu testemunho pessoal:

Nascido em 1912 e criado na Campanha, ainda alcancei pessoas idosas que chamavam de *gaúchos* aos andarengos, campeiros que não se aquerenciavam em parte alguma, vivendo no lombo do cavalo, sem rumo nem pouso certo, como os índios vagos. (REVERBEL, 1986, p. 76)

No seu ensaio de cunho porventura mais sociológico e político que literário, Antonio Hohlfeldt afirma que

¹⁵ Em *Caminho Santiago*, romance de Carlos de Oliveira Gomes (autor da geração imediatamente anterior à de Tabajara Ruas) e que possui passagens transcorridas além das fronteiras, vemos um rio-grandense dizer a outro, em plena Montevideu às vésperas da Guerra Cisplatina, na qual lutaram muitos dos pastores guerreiros que depois fizeram a Guerra dos Farrapos: “Sou, para resumir bem resumido, como todo estancieiro nestas bandas, ladrão de cavalos. Por enquanto é fácil, pois estamos nas vezes de senhores do país do Uruguai. Amanhã ou depois, quando perdermos o controle da situação, será muito difícil. Cada um de nós terá seu exército particular. Com nossas tropas, continuaremos a invadir o Uruguai em busca de butim [*sic*], cavalos e boiadas. Na base do pau. Faremos incontáveis guerras privadas com a castelhanada. Vai ser califórnia em cima de califórnia.” (GOMES, 1987, p. 71) Segundo o *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*, de Zeno e Rui Cardoso Nunes, *califórnia* é uma “Carreira de que participam mais de dois parceiros” e tem também o significado de competição, sendo apropriado pelo festival de música realizado anualmente pelo CTG Sinuelo do Pago, em Uruguiana: Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul.

O tipo gaúcho é, basicamente, um marginal psicológico e social, pela própria atividade de que se origina, e também pelas origens mais imediatas, familiares, quase sempre um mestiço ou um sujeito sem família. (HOHLFELDT, 1982, p. 107)

O autor registra isso já na conclusão do seu livro. Ainda antes, no desenvolvimento de um dos capítulos, ele já havia afirmado que “nós continuamos pensando o rio-grandense enquanto peão ou posteiro,¹⁶ e sua condição ainda é a de um gaudério e de um desenraizado, de um marginal” (HOHLFELDT, 1982, p. 80)

Ao revés do retrato imobilista proposto por Hohlfeldt (que chega a afirmar que o gaúcho foi transformado em um “tipo em extinção” – HOHLFELDT, 1982, p. 108), Ruben Oliven afirma (e em seguida embasa a afirmação de) que “a figura do gaúcho, tal como a conhecemos, sofreu um longo processo de elaboração cultural até ter o atual significado gentílico de habitante do estado” (OLIVEN, 1992, p. 50). A realidade social não acaba: ela se transforma. O mundo muda. *Todo cambia*. Por sua vez, Carlos Reverbel percebe uma valorização do antigo marginal, pois o primitivo panorama, em que *gaúchos* eram os andarengos e os campeiros sem querência, foi mudando e

O tipo social do gaúcho perdeu a conotação pejorativa quando, deixando de significar gaudério, um marginal, passou a identificar o campeiro destro e desvolto nas lidas do pastoreio, e pronto para transformar-se em soldado.

[...]

Com o prestígio de campeiro, rastreador, fronteiro, vaqueano, tropeiro e campeador, retemperado nas guerras e revoluções, o gaúcho entrou para a literatura. (REVERBEL, 1986, p. 94, 88)

2.1 Da Lida para os Livros

Até aqui, vimos como o gaúcho é identificado como ginete e como ele migra das lidas campeiras para o campo branco tatuado de letras pretas dos livros, pois há um imaginário coletivo e é a partir dele que a figura do gaúcho se espalha pela literatura, sendo uma construção social antes de ser uma construção literária. Ou mesmo é uma construção social que foi apropriada pela literatura: “toda essa realidade originária passou a se constituir um mito que, antes de ingressar na literatura, se fez patrimônio popular” (POZENATO, 1974, p. 41). E é justamente por essa presença do imaginário social – de

¹⁶ *Posteiro* é um agregado de estância que geralmente mora nos limites do campo e cuida das cercas e do gado, não permitindo invasão de estranhos, além de ajudar em rodeios etc.

maneira difusa, ainda que forte, e forte, ainda que difusa – que garante a essa configuração literária continuar produtiva: “é o fato de se haver transformado em mito que garante também a *permanência* da gauchesca” (POZENATO, 1974, p. 41).

Mas a gauchesca é uma construção mítica ou é uma produção que se alimenta de componentes históricos colhidos na formação do Rio Grande do Sul? Ora, já vimos que o mito se transforma e permanece. No entanto, partindo de outros pressupostos, José Clemente Pozenato considera o histórico e o mítico em séries diferentes (pois considera que aquilo que se transforma é histórico, enquanto o mítico teria um caráter mais fixo) e assim surpreende a presença de ambos na gauchesca:

[...] ao lado de uma gauchesca de caráter documentário, seguindo passo a passo as transformações do tipo social do gaúcho, há uma outra de caráter que se poderia chamar mítico, onde a imagem fixada permanece idêntica ao padrão original, também ele mítico (POZENATO, 1974, p. 43).

Frente a isso, talvez seja mais acertado considerar que as duas vertentes não são estanques e opostas, mas tipos ideais, categorias de análise que não se efetivam na realidade dos textos literários segundo os tipos puros na medida em que esses textos se configuram a partir da conjugação de elementos dos dois tipos ideais, podendo predominar um ou outro, conforme o caso concreto.

Mas quais seriam as características do gaúcho mítico de que estamos falando? Há no imaginário social um conjunto de elementos que se associam ao gaúcho, formando um código – um código de honra. Para Ada Cristina Machado da Silveira, o código de honra gaúcho teria sua origem no código de honra dos cavaleiros medievais:

Pode-se observar uma estreita relação entre o uso estereotipado do gaúcho com o estereótipo¹⁷ da distinção cavalheiresca. [...] este envolveria as qualidades referentes ao espírito de aventura, lealdade, generosidade, cortesia e sinceridade [...]

Pode-se considerar como tacitamente convencionado que o estereótipo moderno do gaúcho rende culto a elementos ativos e imperativos: a virilidade, a combatividade, a coragem física e a força moral.

Na cultura do gauchismo, eles podem ser atribuídos a ambos os papéis, mas são especialmente louvados no rol masculino.

[...] na Idade Média a guerra não era compreendida como uma eventualidade ou uma obrigação, mas como uma paixão, uma razão de viver.

[...] o gauchismo é o mundo da honra, dos bríos e da coragem que persiste como um arraigo atávico que suplanta a mudança dos tempos [...] (SILVEIRA, 2003, p. 51, 77, 114-16)

¹⁷ É preciso registrar que para a autora a ideia do *estereótipo* não traz obrigatoriamente uma carga negativa.

E o código de honra da cavalaria é o elemento arquetípico, sempre presente, que faz transcender o tempo:

Convém ponderar que, a despeito de ter ou não correspondência socioantropológica na atualidade, a representação do gaúcho se constitui numa fonte de identificação ou desidentificação primeira para milhares de pessoas no Rio Grande do Sul e fora de suas fronteiras geográficas. Ele é o gentílico de identificação dos seus nove milhões de habitantes, antecipando-se à nacionalidade brasileira, e conformando aquilo que Oliven definiu como a articulação entre “a parte e o todo” na construção social da identidade. Justificada pela vigência plena do primado do espírito da cavalaria, a construção do gentílico operou a metamorfose simbólica do aragano num guerreiro entre dois impérios e do aborígene em vias de extinção, erigindo em matriz de uma cultura híbrida.

[...]

O espírito de cavalaria [...] constitui-se numa herança assumida profundamente pelas comunidades descendentes da imigração ibérica e mais de uma dezena de outras que no Rio Grande do Sul fixaram residência e engendraram descendência. Entendemos, por esta via, que as representações orientadas pelo espírito de cavalaria atuam como uma transversal no tempo, que permite atualizar a identidade sem perder de vista a fonte primária de dotação de sentido. (SILVEIRA, 2003, p. 228-30 – a autora fala em “cultura híbrida” entre outros motivos porque considera tanto os nossos gaúchos rio-grandenses como os *gauchos* platinos)

Pozenato também elencou as qualidades gaúchas:

[...] toda uma hierarquia das regras do *bem fazer*. Evidentemente, o valor fundamental é o *saber fazer*, o de ter condições de enfrentar qualquer situação [...] sem bater em retirada. Esse estar de frente implica [uma] série de virtudes, umas físicas, outras morais. Entre as virtudes físicas, a força e a destreza, principalmente esta: amigo ou inimigo, “maleva” ou “boa gente”, a habilidade no fazer, sobretudo no que trouxesse maior soma de riscos, é sempre admirada. Junto com ela, as qualidades da altanería, do arrojo, da coragem, da inflexibilidade muitas vezes manifestada como impassibilidade quando, para ser inflexível, fosse preciso passar por cima de algo de muita estima. Esse saber estar *de frente* se transfere também para o código de comportamento interpessoal: a lealdade, seja com amigos, seja com inimigos [...]; e a franqueza, de quem não faz desvios com a palavra, mas as usa eficazmente, como se deve usar uma espada ou uma boleadeira.

A maldade, por sua vez, está no oposto: é não estar de frente, é fazer as coisas de través, com ar de “sorro”, que equivale a dissimulado, matreiro. [...] A maldade está também no uso imoderado da força, no “aproveitar-se” de uma situação de superioridade para aplastar o fraco. (POZENATO, 1974, p. 50-51)

E note-se que essa definição geral de um código de honra e bem proceder do gaúcho mítico de que estamos falando foi elaborada por José Clemente Pozenato não com uma intenção de delimitar um código de ética gaúcho. O que Pozenato fez no seu ensaio (na medida em que nesse ensaio a preocupação é efetivamente a literatura) foi apreender um corpo de regras éticas nos *Contos gauchescos* (1912) de João Simões Lopes Neto (1865-1916), escritor que é apresentado, ele mesmo, em uma aura mítica, havendo uma identificação entre esse autor e os tipos sobre os quais escreve:

A impressão que se tem é que sua obra nasceu do chão, uma árvore sem cultivo, espontânea e forte. Talvez seja essa sua única origem: o chão da província, feita de cantos populares, de “casos” ao pé do fogão, da saborosa rusticidade de um mundo significado por uma linguagem a ele afeiçoada. Seu estilo é o estilo da província, em sua instintividade profunda. (POZENATO, 1974, p. 46)

Assim, Simões Lopes Neto (abordaremos elementos de algumas de suas narrativas no último capítulo, procurando perceber um diálogo entre seus textos e escritos de Luiz Sérgio Metz e Tabajara Ruas) seria, no isolamento em que viveu e na sua espontaneidade, um escritor mítico, do tempo das lendas. É como se ele existisse antes da história.

A história se faria presente, considerando os escritores gaúchos de primeira grandeza, em Erico Verissimo (1905-1975), cujos primeiros romances apresentam o chamado *ciclo de Porto Alegre*. A romanesca de Erico começa com uma história urbana (*Clarissa*, 1933), de certa maneira demonstrando que o Brasil já havia mudado: a Revolução de 1930 já havia acontecido e já vivíamos uma outra realidade, que não o mundo rural de antes. A protagonista, na sua consciência ou sua fantasia de menina se fazendo moça, vive porventura o mesmo impulso do país naquele momento: sair da casca, tornar-se grande, superar a realidade paroquial em que então se vivia, conhecer o grande mundo – o que também será o impulso do narrador de *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, como veremos mais adiante. Por agora, a menina-moça Clarissa:

Clarissa imagina-se a noiva do Príncipe Sapo. Ela o sente a seu lado, muito claro, muito louro. Ouve-lhe até a voz macia, macia... Adeus!

– Princesa querida, dize-me para onde queres ir?

– Príncipe, me leve para a vida, eu quero conhecer a vida, príncipe, quero conhecer todos os mistérios das pessoas e das coisas. (VERISSIMO, 1973, p. 195)

Nesse primeiro romance de Erico Verissimo, temos essa breve presença do mito talvez universal do príncipe sapo e também a mitologia gaúcha, que aparece como algo do passado – uma história avoenga usada como (frágil) argumento em uma pitoresca e caricata discussão em um refeitório de pensão. Isso acontece tendo por centro o tio Couto, que vive às custas da esposa, D. Zina, dona do estabelecimento:

A verdade é que ela é quem dirige a pensão, quem trabalha para o marido. O tio Couto estudou mas no fim de contas não arranhou nada. Um nulo! Quem costuma dizer isto é a própria titia:

– És um nulo! (VERISSIMO, 1973, p. 20)

Todavia, essa nulidade se ofende quando um dos rapazes pensionistas faz uma ironia sobre o fato de o marido de D. Zina não ter ocupação. Nesse momento, tio Couto invoca um passado glorioso:

– Não mexam comigo. Sou muito bom, muito delicado, tal e coisa, mas não me toquem na dignidade. Não admito. Não a-di-mi-to! [...] Meu gênio é terrível. É de raça. Tenho cinco generais na família. Minha gente tem tomado parte em todas as revoluções do Rio Grande. [...] Sou neto de farroupilhas. Já na Guerra do Paraguai, o coronel Couto, que vem a ser o meu avô por parte de mãe... (VERISSIMO, 1973, p. 56-57)

É de se notar que, embora em um registro porventura humorístico, a mitologia de que estamos falando se faz presente em um enredo urbano e moderno (a modernidade do Rio Grande da década de 1930) e assim, ainda que sua aparição se faça com uma intenção ao revés, essa mitologia mostra sua força, sua presença, sua permanência. Uma louvação do campo – aqui o campo de batalha, mas podemos entender também as lides campeiras, já que o guerreiro era pastor, o pastor era guerreiro. E já Oliven lembra que o Movimento Tradicionalista Gaúcho começou a vicejar justamente nas cidades.

E ressaltemos ainda que estamos falando de Erico Verissimo, autor que, segundo Pozenato, põe em equilíbrio, de modo sereno, as duas vertentes da chamada *gauchesca*:

Em *O tempo e o vento* convergem a *gauchesca* de caráter mítico e a documentária, bem dosadas e habilmente manipuladas. *O Continente* [...] é um universo mítico, mas onde a contemplação das paixões interiores das personagens, o que tecnicamente se denomina *análise de caracteres*, faz contraponto à imobilidade das leis que governam rigidamente o cosmo. (POZENATO, 1974, p. 57)

Em *O tempo e o vento*, caudaloso romance¹⁸ que apresenta um vasto painel de elementos presentes no Rio Grande do Sul, temos novamente o código de honra gaúcho, um conjunto de preceitos que dá unidade a uma realidade multifacetada:

Nessa constelação mítica, da hombridade e da liberdade como regras do fazer, é que se encontra o denominador comum de grandes e pequenos, de capitães e soldados, de estancieiros e peões.

[...]

Nesse vasto painel, feito de mito e documento, Erico Verissimo como que recapitula toda a *gauchesca*. [...] Como tal permanece ao mesmo tempo como um documento e um monumento de toda a peculiar experiência de mundo vivida por uma província. (POZENATO, 1974, p. 58-59)

¹⁸ *O tempo e o vento* é composto de *O Continente* (1949), *O retrato* (1951) e o *Arquipélago* (1961-62).

O caráter de monumento que Erico conseguiu imprimir à sua romanesca é evocado por Tabajara Ruas em entrevista e em uma passagem de seu *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, como veremos ao abordar esse romance, e, ainda antes disso, a permanência da obra de Erico é atestada pelo fato de ele continuar a ser, na contramão da homogeneização cultural e das modas, um autor muito lido e admirado pelo leitor comum (essa entidade já de si incomum), não apenas por aquelas pessoas que, de uma forma ou outra, têm um contato profissional com o texto literário.¹⁹

¹⁹ E aqui peço licença para novamente dar meu testemunho. Se não foi exatamente com *O tempo e o vento*, foi lendo Erico Verissimo que me tornei um leitor, e de tão cedo ter me tornado um leitor derivou tudo que veio depois. Isso aconteceu lendo um meio desmantelado exemplar de *Caminhos cruzados*, pelos meus 11 ou 12 anos de idade, sem compromisso, como são as leituras que se fazem nessa altura da vida. Fiquei fascinado com o mundo contado por Erico, seu narrador descrevendo o amanhecer em Porto Alegre, os hábitos das pessoas que fazem a cidade ir começando a funcionar, começando o dia. Desse passeio pela urbe amanhecendo, o foco se deslocava para um personagem específico e então o leitor já caía na trama humana, na aventura humana ao adentrar o sonho do personagem e logo em seguida o seu despertar. É claro que é hoje que sei contar a história assim, com essa terminologia. O que aconteceu naquele tempo, há 30 anos, é que li Erico Verissimo e vi que aquilo era bom, era bonito. Assim fui tocado por esse abismo de fascinação que se chama *literatura*. Momento decisivo da minha mitologia pessoal.

Assim na terra

Todos o chamavam de Jacaré, e durante muitos anos foi assim que eu o conheci, como o Jacaré, o letrista do Tambo no Bando. O pessoal do nativismo o conhecia muito bem, e ele esteve, com certeza, em várias Califórnia aí em Uruguiana. As letras de Jacaré, sutis e enigmáticas, destoavam do grosso das composições dos festivais nativistas. Quando eu trabalhava no *Diário do Sul* tive oportunidade de publicar uma crônica do Jacaré sobre cavalos xucros, e aí então eu soube que ele se chamava Metz, Luiz Sérgio Metz.

Logo nos entendemos: éramos escritores. Trocamos ideias sobre política, políticos, mulheres, sobre a noite, sobre jornais. Por um pudor inexplicável, falávamos muito pouco sobre literatura. Mas não tinha importância. Sabíamos que era isso que nos fazia conversar demoradamente numa esquina, quando nos encontrávamos; era isso que alimentava a ocasional e larga conversa ao telefone. O vasto mundo era injusto e complexo, mas tínhamos atrás de nós o exército dos livros e das letras, onde buscávamos explicação e consolo.

Na sua maneira lacônica, Luiz Sérgio Metz sabia, como Otávio Paz, que a literatura é a ética deste tempo em que todos se devoram para conseguir a migalha envolta em papel brilhante, exposta na vitrine do *shopping*. Jacaré nunca correu atrás dessa pobre miragem, assim como nunca correu atrás dum crítico para mendigar um elogio. Jacaré era um cavalheiro do Sul, um dos raros dessa rara estirpe, e seu código de honra era feito do cerne das melhores tradições do Sul, onde a dignidade e o companheirismo são o escudo e a lança.

Essas virtudes estão nos livros que publicou, o volume de contos *O primeiro e o segundo homem*, a breve biografia de Aureliano de Figueiredo Pinto e a novela *Assim na terra*, publicada o ano passado pela Artes e Ofícios. A novela vai crescer com o tempo e se transformar num paradigma: luz, osso, charque, frio, pampa. Luiz Sérgio Metz era um humanista numa terra onde a força bruta é reverenciada, e sua polida coragem, sua angústia de índio missionário e sua poesia fina e brilhante como a geada no inverno o tornaram um esteta, um homem universal, um artista pleno e realizado.

Seu extraordinário *Assim na terra* termina dessa maneira: “Tive um livro que extraviar. Tratava de um povo que não conseguia mais usar a linguagem, pois o conteúdo das palavras-chave fora alterado ou esquecido. Mas no texto havia uma esperança e numa altura da narrativa testemunha: um lugar é habitado e habitável quando dele se pode ter saudade, sempre e somente saudade.”

Domingo passado estávamos em torno de uma carne assada, e eu me lembrei do Jacaré e disse que precisava falar com ele pois ele deveria divulgar sua novela em Marau e Vila Maria, terras onde se ama a literatura e os bons livros, quando o Carlos Urbim me olhou com perplexidade:

- Tu não sabes o que houve com ele? (PORTO, 1998, p. 50-52)

3. OS GAÚCHOS: ALGUNS AUTORES

Yo he recorrido mucho mundo, he visto de todo, no hay
persona que no me recuerde a otra, hacie tiempo que nada
me asusta.

Juan Carlos Onetti

Há uma espécie de som trazido pelo vento, em grande medida um vento de antanho, um eco que, pela intenção dos autores ou não, vai configurando um diálogo entre as obras de alguns escritores gaúchos que vamos enfocar. As obras se reverberam mutuamente, os autores dialogam entre si, tecendo um manto e um canto em coro que estamos chamando de *gauchesca*, e porventura esse diálogo tem sido mais constante com Erico Verissimo, autor de *O tempo e o vento*, unanimemente considerada a mais marcante obra com temática a abordar o Rio Grande do Sul e os rio-grandenses. Temos nossos apetrechos na mala de garupa, temos o mapa e o sabemos ler, e agora também temos companheiros para a jornada.

Assim, pelo caminho iremos nos familiarizando com os camaradas, faremos algumas observações sobre a figura do gaúcho em *O tempo e o vento* e depois em um romance de Flávio Aguiar e outro de Luiz Antonio de Assis Brasil na medida em que essas obras dialogam de modo muito próximo com o legado de Erico Verissimo. Em Erico, Aguiar e Assis Brasil, podemos encontrar a dádiva arrebatada pelos heróis em algo que tem a ver com a memória e com o registro escrito da memória.

3.1 Erico Verissimo

Além de abordar aquilo que estamos chamando de *mitologia gaúcha*, a obra de Erico, notadamente o romance *O tempo e o vento*, já alcançou, por si mesma, um certo cunho mítico e paradigmático. O seu Capitão Rodrigo é um dos personagens mais populares de toda a romanesca brasileira.

Sobre Erico Verissimo e sua obra, a professora Marilene Weinhardt já assinalou que

A permanência de seu legado é uma evidência. [...] Luiz Antonio de Assis Brasil, em seu projeto de painel da sociedade e da história do Rio Grande do Sul, não disfarça a condição de tributário da

linhagem, mais claramente na trilogia *Um castelo no pampa* (1992-94), mas seus primeiros títulos já apontavam também nesse sentido; Tabajara Ruas, particularmente em *Os varões assinalados* (1985), oferece outra contribuição significativa para a produção romanesca gaúcha que não se contém nos limites daquele regionalismo que significa criação autocentrada. Certamente há outros nomes a acrescentar na descendência dessa matriz. (WEINHARDT, 2000, p. 102-03)

O tempo e o vento é sim um livro que vai adquirindo um caráter mitológico, tornando-se um objeto mítico, sagrado, litúrgico, conforme se percebe em um texto de Luiz Sérgio Metz (1952-1996), um conto que traz um tom litúrgico, celebratório – o que por si só já é um diálogo com as páginas mais líricas e encantadas da prosa de Tabajara Ruas, também um celebrante dos mistérios do pampa, inclusive recorrendo a palavras do campo semântico da religião. O texto em que Metz faz menção explícita a Erico Verissimo é “O neto do Senhor”, que abre o pequeno volume *O primeiro e o segundo homem*. É um conto de Natal missionário em que Jesus Cristo é identificado com Tiaraju, o santo guarani: “Na soleira, os três bugres magos haviam depositado seus presentes: um pequeno arado, o livro *O Continente I* e uma bomba de chimarrão.” (METZ, 2001, p. 24) Note-se que, somando-se ao aspecto pastoril do que temos denominado *mitologia gaúcha*, o que temos aqui é uma liturgia de agricultores, configurada principalmente no pequeno arado. Talvez essa peculiaridade seja uma tentativa de fazer oferendas humildes para um deus humilde – se considerarmos a dinâmica interna desse conto. Se levarmos em conta a totalidade da ficção de Metz (um volume de contos e uma novela, somando menos de 300 páginas), veremos como essa prosa poética registra a feição agrícola mais recentemente apresentada por uma unidade da federação que se ufana de sua tradição pecuária.

Em outro conto do mesmo livro, Metz aborda – ainda que brevemente – as diferenças entre agricultores e pastores:

- Isso não é assunto para vocês, campeiros – cortou enérgico o taipeiro²⁰ –, que pouco entendem de lavoura de arroz e se interessam muito menos!
- É engano – cortou o domador –, tenho simpatia pelo ofício de taipeiro. Se estas bandas – apontou a região da várzea – fossem iguais àquelas – apontou a cordilheira – não comeríamos arroz. Além do mais, a pá com que lidas na taipa é mais limpa que minha faca e certamente mais afiada que todas as nossas facas juntas. (METZ, 2001, p. 70)

²⁰ *Taipeiro*: aquele que trabalha com *taipa*, parede feita com barro amassado que preenche um gradeamento de varas. No caso, as taipas são utilizadas para dividir em quadros a área onde se cultiva o arroz irrigado.

Em *O tempo e o vento*, a diferença não será entre lavradores e pecuaristas, mas, dentro da família Terra Cambará, entre lavradores e guerreiros (lembrando que na formação social do Rio Grande do Sul as atividades guerreira e pastoril estão muito próximas) e, de um modo geral, entre pacíficos e belicosos.

Enfocando e evocando dois séculos de história do Rio Grande do Sul – desde quando aquela porção do território brasileiro se chamava Continente do Rio Grande de São Pedro –, bem como oito gerações da família Terra Cambará (e ainda registrando o primeiro rebento da nona geração), esse romance se estende por 2.200 páginas. O que se apresenta ao leitor nessa longa narrativa de Erico Verissimo é o sucessivo conflito de gerações, com o filho se esmerando em ser o avesso do pai, havendo também casos em que uma filha contraria o pai.

Mozart Pereira Soares, em um breve estudo sobre *A mulher na obra de Erico Verissimo*, expõe a distribuição dos Terra Cambará ao longo da narrativa a partir das três principais matriarcas:

O tempo e o vento se decompõe em três momentos, cada um deles dominado por umas destas figuras de sua trindade feminina: o da epopeia, que apanha os primórdios do *Continente*, com Ana Terra; o da história, abraçando o fim do império e primeiros anos da república, sob a tutela de Bibiana e o terceiro, o da crônica da sociedade contemporânea, que tem como centro Maria Valéria. As duas últimas conviveram no Sobrado. (SOARES, s/d, p. 28)

Segundo a professora Sandra Jatahy Pesavento, esse destaque para as personagens femininas foi uma marca diferencial trazida por Erico Verissimo:

De Ana Terra a Bibiana Terra Cambará, temos matriarcas que presidem a ordem da casa e que asseguram a continuidade das gerações, mas também temos a lucidez do espírito e o leme que se colocam acima da instabilidade e da paixão dos homens.

Tais figuras femininas são realmente, uma inovação narrativa que se distancia da presença – ou mesmo ausência – feminina em outros textos que abordam, de forma literária, a realidade da fronteira. (PESAVENTO, 2004, p. 124)

Como quis ressaltar a importância das heroínas para garantir “a continuidade das gerações” no romance de Erico Verissimo, a professora Sandra Pesavento não arrolou a solteira (ou solteirona) Maria Valéria, mas de fato as mais marcantes e características personagens femininas de *O tempo e o vento* são Ana Terra, sua neta Bibiana e a tataraneta Maria Valéria. Ana Terra é a matriarca, a iniciadora da linhagem ao se envolver com o

homem que trouxe para a família Terra o punhal com cabo e bainha de prata que se tornou um ícone dos varões seus descendentes, e também proprietária da tesoura usada para cortar cordões umbilicais que se tornou um ícone das mulheres da família. Bibiana foi a esposa do Capitão Rodrigo, aquela que trouxe para o clã a impetuosidade desse guerreiro e permitiu que a sua gente se tornasse a família Terra Cambará. E Maria Valéria, dita a Dinda, apaixonada pelo primo e cunhado Licurgo, amargou sua paixão em silêncio e, com sua personalidade despojada e discreta, criou o segundo Rodrigo e seu irmão Toríbio (filhos de Licurgo) e depois os filhos deste segundo Rodrigo, incluindo o escritor Floriano.

Não estando ligada pelo casamento a nenhum homem, Maria Valéria tem sua inserção na família e no enredo por si mesma e dela afirmou a professora Lélia Almeida que

Uma sombra percorre o texto, ponta a ponta. Maria Valéria não morre, não se maldiz enquanto mulher. Floriano Cambará ao iniciar/finalizar *O tempo e o vento*, ouve passos da Dinda pela casa e pensa: “O Sobrado está vivo”. Maria Valéria octogenária, cega, a vela acesa na mão. (ALMEIDA, 2000, p. 82)

Apresentando as principais personagens femininas, também já mencionamos os personagens masculinos mais importantes do romance, ou ao menos os mais importantes para a nossa discussão: o Capitão Rodrigo, seu bisneto Doutor Rodrigo e o tataraneto Floriano. E como contrapontos do Doutor Rodrigo, Licurgo e Toríbio – seu pai e seu irmão.

Em uma visão panorâmica (a que aqui nos interessa), toda a saga da família Terra Cambará pode ser entendida como os desdobramentos de uma única frase. Claro que em uma obra tão rica, marcante e fecunda, essa não é a única chave de leitura possível: é apenas aquela que elegemos tendo em vista os aspectos relevantes para a nossa discussão. Mas que frase é essa? Por quem foi dita? Em que situação? É uma fala de Floriano Cambará em conversa com seu amigo Roque Bandeira, o Tio Bicho, que para Floriano desempenha o papel de mentor: “Havia duas palavras que meu pai usava com muita frequência: uma era *hombridade* e a outra *honra*.” (VERISSIMO, 1961, p. 385) A jornada de Floriano será uma constante observação de como essas duas palavras traduzem ou não a realidade da família.

E em tão vasta galeria de personagens e tipos fica difícil eleger um deles como o personagem central. Considerando os três elementos masculinos que já assinalamos como

os mais importantes, temos no Capitão Rodrigo talvez a melhor encarnação da figura do gaúcho rio-grandense não apenas neste romance como em toda a obra de Erico e quiçá em toda a literatura; no Doutor Rodrigo, temos a decadência dos ideais gauchescos, a não observância do código de honra gaúcho; e em Floriano, aquele que faz a crítica desse código de honra.

Justamente por seu posicionamento de crítica, pelo que isso resulta para a dinâmica da narrativa, e dentro dos parâmetros com que estamos trabalhando, vamos considerar que o personagem central, mesmo entre os três já ressaltados, é Floriano Cambará. A partir da perspectiva que adotamos, ele é o herói, pois é quem mais aprende em todo o romance, cuja extensa narrativa pode ser entendida como um longo percurso deste personagem para aceitar a missão que lhe cabe – a escritura de um romance figurando a trajetória do Rio Grande do Sul. Esse romance que ele começa a escrever será a sua dádiva ao coletivo. E a missão lhe foi revelada por Tio Bicho, o mentor, que para ele estabelece um programa de trabalho que podemos tomar como o plano de trabalho de Erico Verissimo ao escrever *O tempo e o vento*:

- Sabes de uma coisa? Eu te invejo, palavra...

- Ora, por quê?

- Primeiro porque tens 20 anos menos que eu. Depois porque escreves romances. Sou muito ruim nessas coisas que dependem de sensibilidade e imaginação. Mas tu, rapaz, tu agora podes trazer teu pai de volta à vida no teu livro, e sei que vais fazer isso. Não só teu pai, mas muita gente que viveu ao redor dele e antes dele... [...] Podes evocar toda uma época... mostrar o que fomos, o que somos, o que fizemos, sofreremos, sonhamos... (VERISSIMO, 1962, p. 1006)

O tempo e o vento – cujas primeiras linhas²¹ são também as primeiras linhas do romance que começa a ser escrito por Floriano Cambará (introduzindo uma pequena variação na fase da lua²²) – é essa evocação de toda uma época, de várias épocas, mostrando o que foram, o que são, o que fizeram, sofreram e sonharam os gaúchos.

Ressaltando que o pai usava muito as palavras *hombridade* e *honra*, Floriano questiona até que ponto esse discurso significava um real posicionamento de hombridade e honra ou se era apenas discurso. Note-se que o questionamento de Floriano não é apenas a

²¹ “Era uma noite fria de lua nova. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado.” (VERISSIMO, 1949, p. 3)

²² “Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado.” (VERISSIMO, 1962, p. 1.014)

um discurso de hombridade e honra, mas sim um discurso de hombridade e honra dito pelo Doutor Rodrigo Terra Cambará, seu pai. Os componentes desse discurso podem ser surpreendidos em algumas palavras do Doutor Carl Winter. Em discurso indireto livre, nas reflexões daquele médico alemão radicado na Santa Fé em que vivem os Terra Cambará, temos o elogio e a crítica do gaúcho:

O código de honra daqueles homens possuía um nítido sabor espanhol.²³ Falavam muito em honra. No fim de contas o que realmente importava para eles era “ser macho”. Outra preocupação dominante era a de “não ser corno”. Não levar desaforo para casa, saber montar bem e ter tomado parte pelo menos numa guerra eram as glórias supremas daquela gente meio bárbara que ainda bebia água em guampas de boi. E a importância que o cavalo tinha na vida da Província! Para os “continentinos” o cavalo era um instrumento de trabalho e ao mesmo tempo uma arma de guerra, um companheiro, um meio de transporte; para alguns gaúchos solitários as éguas serviam eventualmente de esposa. Winter conhecia ali homens que à força de lidar com cavalos começavam já a ter no rosto traços equinos.

[...]

Tratava-se positivamente duma sociedade tosca e carnívora, que cheirava a sebo frio, suor de cavalo e cigarro de palha. (VERISSIMO, 1949, p. 347)

Constantes do primeiro volume de *O tempo e o vento*, essas observações do Doutor Winter são da segunda metade do século 19. No último volume, em que se enfoca um período cerca de um século depois – precisamente, em 1945 –, Floriano faz a crítica daquilo que entende como a mitologia gaúcha, muito embora tenha clareza de que a humanidade precisa de mitologias. Diz ele, em um roda que se forma no quarto de convalescente do Doutor Rodrigo:

No Rio Grande [...] há gente que ainda permanece na ilusão de que possuímos o monopólio da coragem e da audácia no Brasil. Daí expressões como “centauro dos pampas”, “monarca das coxilhas”, “fazer uma gauchada”, etc.

[...]

Outro mito [...] é o da indumentária. Muito gaúcho procede como se bombacha, botas e esporas fossem símbolos de hombridade, desprendimento, nobreza de caráter...

[...]

O Bandeira há pouco falou de nosso *bentogonçalvesismo*. Existem ainda gaúchos que não conseguem examinar o Rio Grande e sua gente objetivamente, quero dizer, sem *verbalizações épicas*. Não procuram ver o que somos, temos e fazemos *hoje*, não enxergam a nossa realidade (para usar uma palavra perigosa), porque, por uma exigência de seu formidável superego, precisam acreditar nesse Rio Grande idealizado pela poesia, pela epopeia e pela mitologia.

[...]

²³ No seu livro sobre grandes heróis da humanidade, no capítulo em que aborda El Cid, a pesquisadora Lucy Hughes-Hallett descreve rapidamente a Espanha no tempo de don Rodrigo Díaz: “Era um território de animais selvagens e de homens sem lei, de gado sem dono, de rixas sangrentas, e de justiça sumária.” (HUGHES-HALLETT, 2007, p. 166)

No momento em que escrevemos ou pronunciamos a palavra *gaúcho* ou *Rio Grande*, nas coxilhas e pampas do nosso espírito surge Garibaldi com seus lanceiros de 35...

[...]

Repito que muitos gaúchos alimentam ainda uma bela ilusão, acreditando num Rio Grande que já não existe. Confundem o tradicional com o apenas velho. O autêntico com o puramente pitoresco. Parecem não ter compreendido que bombacha não é adjetivo qualificativo, mas substantivo comum.

[...]

Sobra o Rio Grande [...] sem máscara. O Rio Grande sem belas mentiras. O Rio Grande autêntico. Acho que à nossa coragem física de guerreiros devemos acrescentar a coragem moral de enfrentar a realidade.

[...]

Os mitos sempre existiram [...] como expressões da irreprimível força do cosmo refletidas nas culturas humanas. E mesmo no âmago das religiões, das filosofias, das manifestações artísticas e até mesmo da ciência existe um remoto núcleo mítico. E é curioso que muitos dos mitos e símbolos das civilizações primitivas continuem a aparecer, sob os mais variados disfarces, nos sonhos do homem moderno. O que me parece absurdo é essa nossa mitologia fabricada por uma literatura duvidosa e feita sob encomenda. É desse civismo convencional de grupo escolar que nos devemos livrar.

[...]

A mim me impressiona muito menos uma carga de cavalaria dos farrapos [...] do que a coragem das mulheres desses guerreiros que ficaram em suas casas esperando os maridos, os filhos e os irmãos que tinham ido para a guerra. As mulheres que durante horas incontáveis de agonia ficaram ouvindo o uivar do vento no descampado e o lento arrastar-se do tempo. (VERISSIMO, 1962, p. 861-64, grifos do autor)

O tempo e o vento é a demonstração dessa ideia de Floriano de que a silenciosa coragem feminina – cujo paradigma está tanto na silenciosa Ana Terra, ouvindo o vento e pensando nos mortos; como em Bibiana, também atenta ao vento; e na silenciosa Maria Valéria que, cega de catarata, enxerga tudo – é mais impressionante que a coragem dos homens. Discretas e constantes, essas três mulheres são um contraponto de firmeza e coragem silenciosa frente à valentia barulhenta e ostentatória dos homens. E se os homens saem para fazer a guerra enquanto as mulheres permanecem nas suas casas e estâncias, em larga medida o romance está muito mais próximo das mulheres já que em *O Continente* e *O retrato* não temos combates relatados diretamente, à flor do texto, e sim notícias dos combates para os quais os homens vão e dos quais os homens voltam, alguns com ferimentos e mutilações.

E os homens nem sempre são heroicos e corajosos no sentido usual das expressões *heroísmo* e *coragem*. Assim, já na primeira página de *O Continente*, vemos José Lírio, o Liroca, tendo dificuldade para cumprir o requisito da coragem presente no código de honra gaúcho, encarnado por seu pai e seu avô. Por conta da dinâmica político-partidária da Revolução Federalista, também chamada Revolução de 1893, Liroca está indo tomar

posição no campanário da igreja para render o companheiro que de lá espiava os movimentos das gentes do Sobrado dos Terra Cambará. A aventura vai começar.

Tendo nome de flor²⁴ e sendo um cultivador de flores,²⁵ Lírio vive um dilema entre a necessidade de ser corajoso – ou pelo menos aparentar o tipo de coragem exigidos pelo tempo e pelo lugar – e exercer a delicadeza e a compaixão que são, por assim dizer, o seu impulso natural. Além disso, no caso concreto ainda há um dever de gratidão para com a casa e as pessoas que o receberam muitas vezes:

Liroca não queria que ninguém percebesse que ele hesitava, que era um covarde. [...] não se habituava nunca ao perigo. [...]

[...]

Donde lhe vinha tanto medo? Decerto do sangue da mãe, pois as gentes do lado paterno eram corajosas. O avô de Liroca fora um bravo em 35. O pai lhe morrera naquela mesma revolução, havia pouco mais dum ano – tombara estripado numa carga de lança, mas lutando até o último momento.

“Lírio é macho” – murmurou Liroca para si mesmo. “Lírio é macho.” Sempre que ia entrar num combate, repetia estas palavras. “Lírio é macho.”

[...]

A ordem era clara: se alguém viesse buscar água no poço, ele devia fazer fogo. Água... Água pra Maria Valéria. Água pros sitiados. Água pra dona Alice. Água pros meninos. Água pra velha Bibiana. O pior de tudo era haver mulheres e crianças dentro do casarão. (VERISSIMO, 1949, p. 3-9)

Dessas hesitações não padece Rodrigo Severo Cambará, paradigma de gaúcho oferecido por Erico Verissimo. Rodrigo é um herói surgido de lugar incerto, ou “de muitas guerras”, como ele mesmo gostava de dizer. Em sua primeira aparição no romance, ainda não é um certo Capitão Rodrigo, mas já é homem de gauchadas²⁶:

²⁴ No seu dicionário, Chevalier e Gheerbrant assinalam, no verbete “Lírio (lis)”, que os reis de França utilizaram o lírio como seu símbolo. E ainda são creditados outros significados que se coadunam com a cândida figura de José Lírio e seu sublimado e respeitoso amor por Maria Valéria: “O lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, inocência, virgindade./ [...] Este simbolismo torna-se mais preciso ainda ao se interiorizar num [...] poema, *Hérodiale: / ...desfolho/ Como se perto de mim um chafariz, cujo jato de água me acolhe,/ Os lírios pálidos que existem em mim...*” O simbolismo das águas acrescenta-se aqui ao da Lua e dos sonhos para fazer do lírio a flor do amor, de um amor intenso, mas que, na sua ambiguidade, pode ficar irrealizado, reprimido ou sublimado. Se ele é sublimado, o lírio é a flor da glória./ [...] O lírio simboliza também o abandono à vontade de Deus, isto é, à Providência, que cuida das necessidades de seus eleitos./ *Observai os lírios do campo, como eles crescem; não trabalham nem fiam* (Mt 6,28). Assim abandonado entre as mãos de Deus, o lírio está, entretanto, [mais bem] vestido que Salomão em toda a sua glória. Ele simboliza o abandono místico à graça de Deus.”

²⁵ Em uma conversa no Sobrado, ele diz: “Cada qual com sua mania. O velho Aderbal gosta de bichos. Aqui o nosso doutor Terêncio prefere gente. Pois eu gosto é de flor. Tenho lá em casa o meu jardinzito, com rosas de todo o ano. – Olhou para Bandeira. – O senhor gosta de rosas?” (VERISSIMO, 1962, p. 631) Vale ressaltar que na família Terra Cambará há os nomes Florêncio (“florescente”) e o já mencionado Floriano, ambos derivados de *flor*.

²⁶ Segundo o dicionário de Zeno e Rui Cardoso Nunes define em verbete próprio, *gauchada* é façanha de gaúcho, cometimento muito arriscado, proeza no serviço de campo.

[...] um tal tenente Rodrigo Cambará um dia avançou a cavalo contra uma bateria castelhana e com um laço de 11 braças laçou uma boca-de-fogo inimiga e se precipitou com ela, gritando e rindo, a trancos e barrancos, para as linhas brasileiras.

Por essa e por outras ganhou uma medalha e foi promovido a capitão. (VERISSIMO, 1949, p. 152)

Na clássica cena do Capitão chegando a Santa Fé e depois no modo como ele trava conhecimento com Juvenal Terra, que será seu cunhado e amigo pelo resto da vida, temos a sua arrogância e também um permanente desafio, o seu atrevimento:

Toda a gente tinha achado estranha a maneira como o capitão Rodrigo Cambará entrara na vida de Santa Fé. Um dia chegou a cavalo, ninguém sabia de onde, com o chapéu de barbicacho puxado para a nuca, a bela cabeça de macho altivamente erguida, e aquele seu olhar de gavião que irritava e ao mesmo tempo fascinava as pessoas. [...] Apeou na frente da venda do Nicolau, amarrou o alazão no tronco dum cinamomo, entrou arrastando as esporas, batendo na coxa direita com o rebenque, e foi logo gritando, assim com ar de velho conhecido:

- Buenas e me espalho! Nos pequenos dou prancha e nos grandes dou de talho.

Havia por ali uns dois ou três homens, que o miraram de soslaio sem dizer palavra. Mas dum canto da sala ergueu-se um moço moreno, que puxou a faca, olhou para Rodrigo e exclamou:

- Pois dê! (VERISSIMO, 1949, p. 164-65)

A professora Sandra Jatahy Pesavento localiza na entrada do capitão Rodrigo em Santa Fé a sua identificação com o tipo do aventureiro, configurando também o tipo da fronteira, a figura mítica do gaúcho, e na famosa frase com que ele aborda os demais na venda do Nicolau a professora percebe o eco de um outro texto:

A frase, tornada célebre, encontra eco na também conhecida tirada de Martín [Fierro]: “com los blandos yo soy blando, y soy duro com los duros.”

Dado a bravatas, vindo de muitas guerras, amante da luta, da farra e das mulheres, dele diria o futuro sogro Pedro Terra, tentando dissuadir sua filha Bibiana de casar com ele: “este homem não tem nada de seu a não ser um cavalo, um violão e uma espada”.

Com matizes e nuances, tais traços compõem, de forma exemplar, a figura mítica e consensual do gaúcho [...] A rigor, é na recepção positivada dos traços do aventureiro que se encontra o elemento definidor do tipo da fronteira. (PESAVENTO, 2004, p. 118)

A maneira de ser do Capitão Rodrigo lhe valeu a hostilidade do Coronel Ricardo Amaral Neto, o poderoso do lugar, além de Bento, filho do Coronel, rival do Capitão nos amores de Bibiana. Adiante na narrativa, haverá, entre os dois apaixonados pela moça Bibiana, um duelo de adagas cujo saldo será o Capitão ferido por um tiro de garrucha (procedimento desleal do oponente) e Bento com a inacabada letra R marcada na sua face, a ponta de arma branca, pelo Capitão Rodrigo.

Depois, essa inimizade será herdada pelos descendentes de ambos, sendo que o Capitão Rodrigo na Revolução de 1835, Licurgo na de 1893 e Licurgo, Toríbio e o Doutor Rodrigo na de 1923 estiveram ao mesmo tempo envolvidos no conflito bélico e político e continuando seu conflito particular com os Amarais. Note-se que essas circunstâncias de conjugação do coletivo com o particular são um momento da jornada do herói – a coincidência de trajetórias individuais com grandes acontecimentos da coletividade. Conforme dirá mais adiante o personagem Roque Bandeira, “o herói é o seu povo”.

Não é o caso de entrar em minúcias acerca dos entreveros das duas famílias de estancieiros de Santa Fé. O que importa agora é ressaltar que, em atitude de herói, o Capitão Rodrigo – figura mítica já nas articulações internas de *O tempo e o vento* e em toda a gauchesca – escolheu para momento de sua morte justamente a mítica Guerra dos Farrapos.

Vamos encontrar comportamento semelhante em Toríbio Terra Cambará, bisneto do Capitão e também dado a gauchadas. Em *O arquipélago*, ele dá título a uma das subdivisões, e um título que tanto evoca o seu bisavô como revela o caráter legendário que adquire esse gaúcho dentro da dinâmica do romance: “Um certo Major Toríbio”. Em *O retrato* e *O arquipélago*, o rústico e campeiro Toríbio é o contraponto do refinado e citadino Doutor Rodrigo: Toríbio vive e trabalha na estância do Angico enquanto Rodrigo habita o Sobrado, na cidade de Santa Fé, dividindo-se entre a medicina e a política, até que vai para o Rio de Janeiro – apenas como político. O inquieto Toríbio adquiriu seu título de major e se tornou figura legendária como combatente na Coluna Prestes (1925-27), mas entre os peões da estância já fazia sensação sua força e sua destreza na lida do gado.

Mas esse é o Toríbio adulto. Em *O Continente*, nos trechos em que o Sobrado resiste ao cerco²⁷ (quando Liroca se recusa a atirar contra a casa dos Terra Cambará), ele já é um adolescente enquanto seu irmão é um menino. Toríbio é corajoso, atirado, indomável, e Rodrigo, delicado, receoso, necessitado de proteção:

Um ruído surdo e cadenciado. Rodrigo fica de ouvido atento. Sempre temeu que um inimigo traiçoeiro pudesse aproximar-se da casa no escuro e atirar uma bomba aqui dentro. O coração começa a bater-lhe com mais força. Ele imagina tudo... O homem, de lenço vermelho no pescoço, poncho e barba comprida... A bomba é redonda, preta, com um pavio, bem como uma que ele viu numa figura... O inimigo vem se arrastando devagarinho. Decerto está já debaixo do coqueiro. Agora

²⁷ O cerco se dá entre 24 e 27 de junho de 1895, os últimos dias da Revolução Federalista em Santa Fé.

pula o muro... Está perto da janela da varanda... Bate a pedra do isqueiro para acender o pavio. Vai atirar a bomba...

- Toríbio!

Sacode o irmão pelos ombros.

- Que é?

- Estás ouvindo um barulho?

- Estou.

- Que será?

- Bobalhão. É a cadeira de balanço da vó Bibiana.

- Será mesmo?

- É, sim. Dorme duma vez. (VERISSIMO, 1949, p. 19)

Mas por que esse contraponto entre força e fragilidade?

Para Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima), o que ele chama de *antimachismo* é um traço fundamental da pessoa e da obra de Erico Verissimo, e podemos perceber que isso é desde sempre, desde muito antes de um romance em que personagens são apresentados como gaúchos paradigmáticos, típicos de um Rio Grande do Sul “de tradições épicas e psicologia varonil” (ATHAYDE, 1972, p. 87). Como já assinalamos no capítulo anterior, a obra romanesca de Erico se inicia com *Clarissa* (1933), história de uma moça do interior do estado fazendo o curso normal em Porto Alegre. Como já vimos em nosso segundo capítulo, nesse primeiro romance de Erico o gauchismo é uma glória passada que se invoca tão somente como argumento em uma pequena altercação corriqueira na pensão em que vivia a mocinha. Há uma intenção desmitificadora, há ironia no fato de o passado glorioso do Rio Grande ser invocado por um cidadão que, mais que pacato, é acomodado, alguém que não se esforça e não quer ser incomodado – alguém com absolutamente nada de heroico. Mas a argumentação de Athayde centra-se não nesse romance, mas em *Saga* (1940), livro tão pouco lembrado pela crítica. Nesse livro, o artista Vasco finalmente dá vazão a sua gana de ser aventureiro, tenta ser homem de ação. É comentando *Saga* que Tristão de Athayde – ecoando o “nítido sabor espanhol” que o Doutor Winter de *O tempo e o vento* identifica no código de honra gaúcho – afirma que

É patente, em toda a obra de Verissimo, a tensão entre os dois pólos do espírito ibérico: a alma heroica e a alma lírica, a alma contemplativa e a alma ativa, a alma masculina e a alma feminina, o prosador e o poeta. (ATHAYDE, 1972, p. 92)

Parte de sua ação transcorrendo na Guerra Civil Espanhola (1936-1939), *Saga* é oportunidade para o autor fazer considerações sobre a figura do herói, conforme assinala Athayde:

[...] uma análise aguda do fenômeno do *heroísmo*, de que o machismo é uma caricatura e uma simplificação primária. Pois o *anti-herói*, que é tema constante da obra romanesca de Verissimo, em sua multiplicidade de feições, representa uma crítica à deformação do heroísmo como machismo, isto é, como privilégio do varão. É uma afirmação de que o heroísmo não é uma virtude apenas militar, do homem em face da luta física e da morte, uma valentia biológica masculina, mas uma atitude serena em face do *sofrimento* e da *vida*. [...] Não há [...] no antimachismo de Verissimo nenhuma crítica ao autêntico heroísmo. Muito menos qualquer apologia da covardia, do conformismo ou do efeminamento do homem pela renúncia à sua varonilidade. O que há é, precisamente, uma análise da verdadeira varonilidade. Do verdadeiro heroísmo. [...] O herói, para ele, é o oposto do valentão. (ATHAYDE, 1972, p. 92-93)

E vale ressaltar que o fato de Floriano Cambará se opor à figura do valentão é um elemento que configura o seu caráter de herói – conforme procuramos demonstrar –, assim como o silêncio e a firmeza de algumas mulheres configura a sua condição de heroínas, as sempre lembradas heroínas de Erico. Nesse sentido, naqueles dias de junho de 1895, enquanto a família Terra Cambará e seus agregados resistiam ao cerco, havia no interior do Sobrado um conflito surdo cuja tensão não se desfaz mesmo quando se trocam palavras ásperas. É o conflito entre Licurgo e sua prima e cunhada Maria Valéria. Em dado momento, em uma das altercações se definem as posições feminina e masculina conforme são vividas naquele tempo e lugar:

– Os maragatos são uns cobardes.

A resposta vem rápida e rascante:

– Não são, o senhor sabe que não são.

Licurgo fecha-se num silêncio soturno. A cunhada prossegue:

– O senhor sabe que eles são tão bons e tão valentes como os republicanos. É a mesma gente, só que com ideias diferentes.

– Que é que a senhora entende de ideias? – vocifera Licurgo.

Maria Valéria continua imóvel.

– Não é preciso gritar. O senhor faz todo esse barulho porque no fundo sabe que não está procedendo direito.

Licurgo tira a palha da boca e amassa-a entre os dedos.

– Isto não é negócio de mulher. É de macho.

Maria Valéria abrandava um pouco a voz:

– Deus fez o mundo errado. Eu queria que os homens tivessem filho pelo menos uma vez na vida, só pra verem como não é fácil.

Ele tem vontade de gritar: “Que é que uma solteirona entende de filhos?” Mas permanece calado.

– Ter filhos é que é negócio de mulher, eu sei – continua Maria Valéria. – Criar filhos é negócio de mulher. Cuidar da casa é negócio de mulher. Sofrer calada é negócio de mulher. Pois fique sabendo que esta revolução também é negócio de mulher. Nós também estamos defendendo o Sobrado.

Alguma de nós já se queixou? Alguma já lhe disse que passa o dia com dor de estômago, como quem comeu pedra, e pedra salgada? Alguma já lhe pediu pra entregar o Sobrado? Não. Não pediu. Elas também estão na guerra. (VERISSIMO, 1949, p. 12-13)

Mais adiante, ainda que rapidamente, o narrador revela que o cunhado de Maria Valéria tem dificuldade para se relacionar com o lado feminino, o carinho, a brandura: “Licurgo odeia que tomem com ele atitudes maternas.” (VERISSIMO, 1949, p. 156) Mais que isso, Licurgo (etimologicamente, o “caçador de lobos”) também não gosta de luxo e conforto: é um rústico que gosta de viver na estância, longe das facilidades citadinas, identificando-se mais com os firmes e calados Terras que com os valentões e altissonantes Cambarás.²⁸

A origem da família está em Ana Terra, filha de um paulista que se tornou sesmeiro no Continente do Rio Grande, e em Pedro Missioneiro, que chegou na sesmaria dos Terras levando consigo o punhal de cabo e bainha de prata lavrada que vai acompanhar os varões da família Terra Cambará.

Além da tesoura de poda usada para cortar cordões umbilicais – um utensílio que se manterá ligado às mulheres da família –, Ana Terra também fornece um outro elemento, repetido em vários dos seus descendentes, notadamente algumas mulheres – a tenacidade:

Tinha dentro de si uma espécie de vazio: sabia que nunca mais teria vontade de rir nem de chorar. Queria viver [...]. Mas queria viver também de raiva, de birra. A sorte andava sempre virada contra ela. Pois Ana estava agora decidida a contrariar o destino. [...] Chamava-se Ana Terra. Tinha herdado do pai o gênio de mula. (VERISSIMO, 1949, p. 123)

E se Ana era no início uma jovem de Sorocaba que se mudou para o Sul, Pedro – o pai do seu filho – ostentava o nome do padroeiro do Continente e era dali mesmo, era um índio guarani (em verdade, um mestiço missioneiro), sobrevivente da guerra que extinguiu a experiência das missões jesuíticas, e se criou no mesmo ambiente em que surgiu José ou Sepé Tiaraju, o santo guarani, descrito pelo narrador como um índio calado, mais ou menos o mesmo perfil dos Terras:

²⁸ Sobre Licurgo de Esparta (séc. V a.C.), o político da Antiguidade, a pesquisadora Lucy Hughes-Hallett informa que “Licurgo, o mítico legislador espartano, desejara que a sociedade criada por ele permanecesse perpetuamente intacta e imutável. [...] proibiu qualquer espécie de luxo. [...] As casas dos espartanos eram todas idênticas e construídas de maneira tão tosca [...] As vestes dos espartanos eram da mais austera simplicidade. Até mesmo a fala dos espartanos era limitada e intencionalmente ríspida. (HUGHES-HALLETT, 2007, p. 71)

[...] belo homem de rígida postura marcial, parco de palavras e de gestos. [...] Ninguém melhor que ele domava um potro ou manjava um laço; poucos se podiam ombrear com ele no conhecimento e trato da terra [...]. (VERISSIMO, 1949, 54)

A maneira de ser de Pedro Missioneiro é descrita de maneira semelhante e sua destreza com os animais faz o pai de Ana, Maneco Terra – que “era um homem que falava pouco e trabalhava demais. Era severo e sério” (VERISSIMO, 1949, p. 76) –, aceitar a sua permanência na propriedade:

Pedro falava pouco, servia muito e só se dirigia às gentes da estância quando era interpelado ou então quando precisava pedir alguma informação ou instrução.
[...] Aconteceu, porém, que [...] Pedro se ofereceu para domar um potro – e fê-lo com tanta habilidade, com tamanho conhecimento do ofício, que Maneco terra ao anoitecer já não pensava em despedi-lo. Aquele bugre era o melhor domador que encontrara em toda a sua vida! (VERISSIMO, 1949, p. 83)

Se discretos eram os Terras, diferentes eram os Cambarás, barulhentos e vistosos. O primeiro Cambará que aparece no romance não tinha esse sobrenome no início: era um “tal Chico Rodrigues, chefe dum bando de arrieiros²⁹” que depois decidiu que passaria a se chamar Francisco Nunes Cambará. A mudança de nome também significou mudança de vida, pois o narrador também afirma que “Ladrões de gado aos poucos iam virando estancieiros” (VERISSIMO, 1949, p. 63), assim configurando na romanesca o que já vimos nas nossas fontes histórico-antropológicas. O que não aparece no romance é qual a relação desse Chico Nunes Rodrigues, dito Francisco Nunes Cambará, com o nosso Capitão Rodrigo, surgido “de muitas guerras”.

Mas muito antes do Capitão, foi Ana Terra quem chegou em Santa Fé, que se tornou a cidade dos Terra Cambará: depois de ver a família praticamente dizimada, Ana Terra abandonou a estância para se instalar naquele nascente povoado (fictício), na porção serrana do Rio Grande (de modo que seria próximo de Cruz Alta, cidade natal de Erico Verissimo). O lugarejo surgiu por iniciativa do coronel Ricardo Amaral, caudilho da região. Quando viu esse coronel pela primeira vez, o menino Pedro Terra, filho de Ana, “olhava fascinado para as grandes botas do estancieiro e para as chilenas de prata que lampejavam ao sol” (VERISSIMO, 1949, p. 133). Porém, esse encanto pela figura do criador de gado e

²⁹ *Arrieiro*: tropeiro.

guerreiro não fizeram de Pedro Terra um gaúcho desse tipo, pois na idade adulta ele se tornou um lavrador, cultivando o trigo e mantendo uma rusticidade, uma recusa ao conforto, configurando-se na romanesca um aspecto para o qual Carlos Reverbél chama a atenção: “Os estancieiros antigos, mesmo os muito ricos, tinham quase sempre um viver agreste, morando em casas que primavam pela falta de conforto e não apresentavam qualquer adorno.” (REVERBEL, 1986, p. 35) Vejamos, em discurso indireto livre, a ética máscula de Pedro Terra, que valoriza o cabo da enxada e não a espada do pastor guerreiro:

Diziam que no Rio de Janeiro a vida era diferente, mais fácil, mais agradável, mais confortável. (A ideia de conforto, entretanto, nunca fora muito do agrado de Pedro, que a associava vagamente a homens efeminados que nunca pegaram no cabo duma enxada e usam água-de-cheiro.) (VERISSIMO, 1949, p. 185)

Foi contrariando esse homem tão avesso a confusões, tão amante da vida discreta, que sua filha Bibiana decidiu se casar com o Capitão Rodrigo, forasteiro tocador de violão, amigo dos bolichos e do baralho. Diz o Capitão:

Me criei guaxo. Não conheci mãe. Com 12 anos já trabalhava no campo com a peonada bem como um homem feito. Com 18 tinha sentado praça e já andava brigando com os castelhanos. Daí por diante sempre vivi ou brigando ou correndo mundo. (VERISSIMO, 1949, p. 197)

E se essa vida de liberdade levada pelo Capitão incomodava muita gente, ele também encontrava seus admiradores:

“Rodrigo não pode ver briga” – dizia Juvenal – “porque ele logo compra a parada.” E era verdade. Se alguém maltratava um animal em sua presença ele se enfurecia. [...] Muitos [...] concluíam: “o capitão Cambará é um homem de bom coração.” (VERISSIMO, 1949, p. 258)

Em Bolívar, o filho do Capitão Rodrigo, percebemos movimentos de medo, semelhantes àqueles que convulsionam José Lírio. Porém, se Lírio fica se debatendo entre o medo e a obrigação da coragem, entre as convicções políticas e as lealdades pessoais, Bolívar por fim supera o medo e sente gosto pelo entrevero. Bolívar sempre esteve muito próximo de seu primo Florêncio, e eles

Tinham feito juntos a campanha contra Rosas, e pouco antes de entrarem em ação Bolívar ficava tão nervoso que começava a bater queixo, a tremer e às vezes rompia até a chorar. Florêncio tinha de tomar conta dele, levá-lo para o mato, metê-lo na barraca, abafar-lhe o choro como podia para que os

companheiros não ouvissem, para que não pensassem que Bolívar estava com medo. Porque covarde ele não era. Quando ouvia os primeiros tiros, quando via o inimigo aproximar-se, o rapaz mudava completamente. Ficava assanhado como um potro bravo, de narinas infladas, cabeça erguida, ardendo por se meter num entrevero. E era preciso contê-lo para que não fizesse temeridades. (VERISSIMO, 1949, p. 328)

3.1.1 *O retrato*

No segundo volume da série, *O Retrato*, por meio de considerações sobre o retrato do título se trabalha a discrepância entre uma imagem projetada e o que se dá na realidade: Rodrigo Terra Cambará, o Doutor Rodrigo, bisneto do Capitão, mantém apenas as exterioridades do código de honra gaúcho, mas não a essência, que seria representada por Toríbio, seu irmão. Fascinado pelo jovem Doutor Rodrigo, o artista Don Pepe Garcia pintou o seu retrato e é Don Pepe que assinala que o jovem retratado não existe mais, na medida em que Rodrigo se entregou a outros valores, foi embora de Santa Fé e quando voltou já era outro:

Don Rodrigo nunca saiu de Santa Fé. Me refiro ao Rodrigo verdadeiro, o do Retrato. [...] Esse que chegou do Rio é o fantasma do outro. [...] O muchacho tinha um rosto formoso, trigueiro, um olhar de gavião, um nariz nobre, uma boca palpitante e sensual, feita para dar ordens e para beijar... Tinha no rosto qualquer coisa que lembrava Lord Byron [...]. (VERISSIMO, 1951, p. 36, 38)

Na juventude, esse romântico Rodrigo se espelhava no seu romântico bisavô e sonhava em manter o código de honra que temos mencionado:

Rodrigo crescera ouvindo contar as proezas dum fabuloso avô, seu homônimo, uma espécie de espadachim aventureiro que amava a guerra, as mulheres, o violão e o baralho. Ninguém na família lhe sabia ao certo a origem, pois contava-se que, quando lhe perguntavam donde viera, o capitão respondia com um gesto largo: “De muitas guerras.”

Rodrigo sempre tivera orgulho desse antepassado quixotesco. [...] De certo modo ele simbolizava a tradição de hombridade do Rio Grande, uma tradição – achava Rodrigo – que as gerações novas deviam manter, embora dentro dum outro ambiente. [...] O fato de o progresso ter entrado no Rio Grande não significava que o cavalheirismo e a coragem do gaúcho tivessem de morrer. Não! Seu penacho devia ser mantido bem alto, pensou Rodrigo num calafrio de entusiasmo. Sim, manter o penacho – podia resumir nessa simples frase todo um másculo programa de vida. O Capitão Rodrigo nunca manchara o seu... (VERISSIMO, 1951, p. 64)

Além do espelhamento no bisavô, o Doutor Rodrigo se constrói pelo contraste com o pai e o irmão, ambos gaúchos rústicos, sendo que Licurgo é de um comportamento espartano enquanto em Toríbio há uma voracidade na entrega aos prazeres campeiros. Em conversa com o irmão, diz Rodrigo, o refinado:

- [...] Temos de fazer lá umas tertúlias, uns serões, convidar gente interessante, conversar, ouvir música, dar mais alma àquele casarão. E pra animar uma festa não há nada como uma boa vinhaça, bons charutos e um caviarzinho.

- Eu só queria saber o que é que velho vai achar de tudo isso.

- Está claro que no princípio vai achar que é desperdício de dinheiro e até – quem sabe? – uma indecência. Mas acaba se entregando. Ele e eu pertencemos a épocas diferentes, Bio. O mundo do papai é um mundo que está morrendo. Eu pertenço ao século 20.

[...]

- Pois isso é que me diverte, homem. Camperear no lombo dum cavalo, comer bem, ter boas mulheres, bom chimarrão e, uma vez que outra, um copo de caninha e um joguinho de baralho...

- E nessas coisas se resumem teus ideais?

- Não. Tem mais. De vez em quando uma briga, uma revoluçãozinha pra gente desenferujar as armas e as juntas.

Rodrigo deu-lhe um empurrão afetuosamente.

- És um bárbaro! Representas um Rio Grande que tende a desaparecer, um Rio Grande que vive em torno do boi e do cavalo, heroico, sim, não há dúvida, mas selvagem, retardatário.

[...]

Sou também pela manutenção das tradições de honra e coragem da nossa terra. Mas também sou pelo progresso. (VERISSIMO, 1951, p. 116)

E se o Doutor Rodrigo pertencia ao Sobrado enquanto Licurgo e Toríbio pertenciam ao Angico, na figura histórica do senador José Gomes Pinheiro Machado (1851-1915) Rodrigo pode ver alguém que, sem deixar de ser um caudilho gaúcho e contar com o apoio dos campeiros, também era um homem com trânsito na capital federal: “Rodrigo sentia-se não só fascinado como também intrigado por aquela personalidade complexa, que às vezes lhe parecia um singular ponto de encontro do campo com a cidade.” (VERISSIMO, 1951, p. 366) Diante do senador, o Doutor Rodrigo se comportou como um menino, fascinado pelas botas de Pinheiro Machado³⁰: “Rodrigo olhava fixamente para as botas lustrosas do Senador, que tinha os pés pequenos (coisa – dizia-se – de que ele próprio se envaidecia).” (VERISSIMO, 1951, p. 368) Também nessas botas lustrosas que abrigavam pés delicados o Doutor Rodrigo, adepto de cidadãos sapatos ou então botinas de camurça, via uma harmonização de contrários de que ele não foi capaz. Diante do espartano Licurgo, casmurro na sua rusticidade, o movimento do Doutor Rodrigo era o de afirmar a sua urbanidade, o seu progressismo e cosmopolitismo, havendo um acordo tácito: Licurgo permanecia no Angico e Rodrigo ficava no Sobrado, cada um respeitando o espaço do

³⁰ Neste ponto, vale ressaltar que o encanto de Rodrigo pelas botas do senador são um eco da atitude do menino Pedro Terra, que viria a ser seu tataravô, que ficou fascinado pelas botas do coronel Ricardo Amaral. Assim, vemos que, além de os autores gaúchos se ecoarem uns aos outros, nas grandes obras há ecos internos, trechos que reverberam outros trechos do mesmo livro, assim como em *O tempo e o vento* há algumas situações que ressoam outros romances de Erico Verissimo.

outro. Porém, diante de Aderbal Quadros, o Babalo, seu sogro, Rodrigo não se sentia tão sólido em seu *modus vivendi*:

Rodrigo sorriu, olhando para o sogro com uma admiração tocada de inveja. Gostava do velho, mas a presença dele deixava-o levemente perturbado. Sempre que via aquele homem bom, simples e sólido a lidar com a terra descalço e em mangas de camisa, era tomado dum estranho sentimento de remorso e culpa, da vaga sensação de haver traído todo um passado, rompido uma tradição de família, renegado o pai, a mãe, os avós – as origens, enfim. Sentia-se (mas todo esse mal-estar desaparecia logo que ele se afastava do sogro) frágil e vulnerável no seu extremado apego à vida urbana, com suas máquinas, seu conforto amolecedor e todas as superficialidades que Babalo tanto desprezava: roupas, perfumes, festas, vinhos, guloseimas, honrarias... (VERISSIMO, 1951, p. 428)

O conflito entre filho e pai vai assumir uma feição talvez mais inquietante com a presença de Floriano, que tem muita semelhança física com o Doutor Rodrigo, seu pai, e muitas diferenças em termos de ideias, atitudes e posicionamentos. Se Rodrigo é mulherengo e compactua com o poder no primeiro Governo Vargas (1930-1945), o romancista Floriano é retraído e procura se manter politicamente independente. Em uma conversa com Roque Bandeira, Floriano declara seu empenho em ser o avesso do pai:

Eu não queria decepcionar minha mãe. Não queria que dissessem que por ser filho de tigre eu tinha saído pintado... O meu sonho era ser o anti-Rodrigo, para compensar as decepções de minha mãe... (VERISSIMO, 1961, p. 382, grifo do autor)

Se o citadino Doutor Rodrigo apreciava temporadas na estância do Angico e quando foi para o Rio de Janeiro passou a ostentar maneirismos gaúchos, Floriano não se entregava nem mesmo a esse gauchismo de superfície, não apreciava a estância nem mesmo para temporadas, de modo que ele também se faz como um avesso de seu irmão Jango, que ficou no Angico, fiel ao Rio Grande rústico: “[...] não gosto da vida campeira, nunca usei bombacha e não sei andar a cavalo. Para um gaúcho da têmpera de Jango, não saber andar a cavalo é defeito quase tão grave como ser pederasta.” (VERISSIMO, 1961, p. 17)

Para Roque Bandeira, o conselheiro, esse afastamento em relação ao universo da própria origem é a fraqueza humana e também a fraqueza literária de Floriano Cambará: “Não creio que um romancista como tu assim desligado da sua querência e de seu povo possa fazer obra de substância.” (VERISSIMO, 1961, p. 56) Note-se que essa defesa de uma verdadeira vinculação com o chão nativo é feita por um homem que, além de não levar vida campeira, é um crítico de alguns valores gaúchos – mas ainda assim Banderia tem

clareza suficiente para compreender que pode mesmo ser contraditória a condição do intelectual no Rio Grande do Sul, movimentando-se entre os ideais da alta cultura e a adesão sentimental ao código de honra gaúcho, reconhecendo o herói não como um indivíduo extraordinário e sim como uma emanção do povo:

[...] fui criado no meio dessa tradição... Não sou indiferente a certos valores gauchescos. Nem todas as minhas leituras racionalistas conseguiram me imunizar contra esse micróbio. Quando leio sobre um ato de bravura, sinto um calafrio.

[...]

– Mas que é o herói senão uma síntese, um símbolo, o homem que em determinado momento da história dum povo ou dum grupo encarna não só os sonhos e aspirações desse povo ou desse grupo como também suas qualidades marcantes de coragem, espírito de sacrifício e lealdade? De certo modo o herói *é* o seu povo. (VERISSIMO, 1961, p. 310 e 348, grifo do autor)

Dessas tradições o Doutor Rodrigo se afastou definitivamente no seu período carioca (justamente durante o primeiro Governo Vargas), conforme Floriano assinala afirmar que seu pai foi abandonando o código de honra gaúcho ao mesmo tempo em que exagerava nas manifestações epidérmicas do gauchismo:

[...] à medida que ia fazendo concessões à nova vida, ao novo hábitat, à medida em que [*sic*] ia esquecendo ou transgredindo o famoso código de honra do Sobrado, o Velho (não sei se consciente ou inconscientemente) exagerava suas manifestações exteriores de *gauchismo*: usava termos e ditados campeiros, ele que sempre foi mais homem de cidade que do campo, carregava no sotaque gaúcho e chegou até a adquirir no Rio o hábito diário do chimarrão matinal, que não tinha quando deixou Santa Fé. (VERISSIMO, 1961, p. 389, grifo do autor)

Note-se que o conflito entre Floriano e seu pai é potencializado pelo fato de eles serem e não serem parecidos, conforme Rodrigo percebe quando seu primogênito ainda era um rapaz de colégio: “O rapaz estava cada vez mais parecido com ele. Um Rodrigo em miniatura – pensou. Mas só por fora. Por dentro era Terra. Parecido com o velho Licurgo.” (VERISSIMO, 1961, p. 475) Um pouco depois disso, ele disse ao filho: “Vives num mundo excessivamente livresco. Precisas plantar os teus pés no nosso chão, no chão do Rio Grande.” (VERISSIMO, 1962, p. 653) Assim, o Doutor Rodrigo resolve promover essa vinculação do rapaz com o Rio Grande levando-o consigo em uma escaramuça da Revolução de 1930: “Chegou a hora de ele provar que é homem.” (VERISSIMO, 1961, p. 674) Todavia, durante a ação, o filho foi tomado de pânico, não sendo capaz de atirar em um oponente para defender o pai. Logo em seguida, já com a situação, controlada, o Doutor

Rodrigo escorraça o filho, com xingamentos e um pontapé, diante de outras pessoas. Como era de se esperar, o acontecimento fica ecoando no jovem Floriano e 15 anos depois ele ainda fala sobre isso com o amigo Bandeira:

Eu era um poltrão numa terra cujo valor supremo é a coragem, a hombridade, a machidão. O que me acontecera correspondia a uma castração, mas uma vergonhosa castração em público. [...] Com que cara ia eu enfrentar o mundo? [...] Eu detestava a violência e a brutalidade, mas não era insensível, como imaginava, às seduções do heroísmo. Orgulhava-me da minha condição de homem civilizado, incapaz de exercer violência contra meus semelhantes. [...] Passei boa parte da minha vida tentando me convencer de que não havia razão para me envergonhar de não ser valente, e de que devia ter a coragem moral de admitir que não tinha coragem física. (VERISSIMO, 1962, p. 700-703).

Ouvindo essa confissão e também quando Floriano lhe conta um caso do pacífico avô Aderbal Quadros, Roque Bandeira afirma:

Acho que teu espírito sempre viveu e ainda vive a oscilar entre dois pólos opostos, fascinado igualmente por ambos: teu avô Aderbal, cruz de Mahatma Gandhi e São Francisco de Assis, e teu tio Toríbio, aventureiro e espadachim. (VERISSIMO, 1962, p. 707)

Babalo e Toríbio, cada um à sua maneira, são dois representantes da força dos valores campeiros e tradicionais. Podemos atestar essa condição de Toríbio em seus comentários sobre a figura histórica de Joaquim Francisco de Assis Brasil (1858-1938), que esteve no Sobrado durante as articulações da Revolução de 1923:

O homem é simpático, limpinho, bem-educado, instruído e parece bem intencionado. Mas, pra te falar com franqueza, tem umas coisas que não me agradam... [...] Uns fumos de aristocrata. E me parece um pouco vaidoso, desses que não perdem ocasião de mostrar o que sabem. Ficou no Sobrado menos de uma hora e teve tempo de falar em política, de criticar o nosso sistema de criação e plantação no Angico e nos dar lições de agricultura e pecuária... Enfim fez um sermão que ninguém encomendou. Viu o Floriano apontando um lápis, tirou o canivete e o lápis das mãos do menino e disse, como um mestre-escola: “Não é assim que se aponta um lápis. Preste atenção no que vou fazer.” Contou depois que tinha inventado uma porteira especial, muito prática, que todo o estancieiro devia usar. [...] já viste um gaúcho legítimo morar em castelo de pedra, como esses de romance, e falar inglês com a família na hora da comida? (VERISSIMO, 1961, p. 75-76)

Porém, mantendo esse apego aos valores da tradição gaúcha, Toríbio Cambará dá provas de estima e confiança ao seu sobrinho mais velho, aparentemente tão distante do universo desse tio. Será preciso contar um pouco mais pormenorizadamente esse passo na medida em que ele ecoará em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, também história de um tio e um sobrinho. Vejamos: na mesma noite em que Bibi Cambará – irmã de

Floriano – dançou em frente aos convidados do Sobrado de modo lascivo e provocante, escandalizando o pai em uma cena dramática, houve ainda um acontecimento trágico. Era o final do ano de 1937 e, descontente com os rumos da política nacional, Toríbio reage violentamente a um brinde a Getúlio Vargas (1882-1954). O Doutor Rodrigo quase esbofeteia o irmão, que por fim se retira, levando consigo o sobrinho Floriano, com quem vai conversando no caminho:

É uma tristeza, mas teu pai perdeu a vergonha no Rio. E tu sabe disso melhor do que ninguém...

[...]

O Rodrigo não tem mais jeito [...] Mas tu! Por que não abandonas aquela miséria? Vem pro Rio Grande. Vem respirar este ar puro. (VERISSIMO, 1962, p. 833)

Toríbio tirou o sobrinho da festa de Ano Bom e o levava para um cabaré sórdido chamado Buraco do Libório, causando alguma surpresa em Floriano:

E agora ele pensava no curioso tipo de moralidade de Toríbio Cambará. Segundo o seu código particular, permite-se a um homem a satisfação de todos os seus caprichos e desejos sexuais: podia cometer adultério, indiscriminadamente, até com a mulher do melhor amigo; tinha o direito de deflorar chinocas como as do Angico e até fazer-lhes filhos... O que importava para um macho era não ser covarde, ladrão ou vira-casaca em matéria de política. (VERISSIMO, 1962, p. 833)

Então o tio revela pelo sobrinho um carinho que transcende as diferenças entre campo e cidade que distanciam Toríbio e Floriano e também transcende o fato de Floriano não ter correspondido à expectativa de valentia e atrevimento na noite do seu malogrado batismo de fogo na Revolução de 1930:

– Larga essa tua sinecura... [...] Sei que não gostas da estância, não és homem de campo. Está bem. Mas vai para Porto Alegre, procura emprego num jornal, escreve... Escreve contra essa cambada. Quem me dera o teu talento! Tu sabes que sou um casca-grossa. [...] O importante é a gente não se entregar. Não te preocupes com dinheiro. Eu te ajudo, se precisares. Mas larga aquela porcaria o quanto antes. Tenho esperanças em ti.

Pensei que ele me desprezasse por causa do que aconteceu “aquela noite” – refletiu Floriano. (VERISSIMO, 1962, p. 833-34)

No “baile de chinas”, conforme lhe chama Toríbio, e ao som da marcha “Mamãe eu quero” – a mesma que tocava no Sobrado no momento em que tio e sobrinho se retiraram – a conversa continua no mesmo ritmo até que Toríbio arruma confusão com um grupo por causa de uma “mulatinha”. Floriano mune-se de uma garrafa e envolve-se na briga,

desacordando um dos acompanhantes da moça, indivíduo armado de navalha e, segundo informações do dono do estabelecimento, “Bandidaço. Tem três ou quatro mortes na cacunda. Homem perigoso.” (VERISSIMO, 1962, p. 836). Sete anos antes, com o pai em perigo, Floriano ficou paralisado. Com o tio em perigo, ele foi capaz de agir. Porém, Toríbio havia recebido uma facada na veia femoral, era preciso levá-lo a uma casa de saúde para tentar conter a hemorragia, embora Floriano já soubesse que “Ele vai morrer”. Deitado no banco traseiro de um carro de praça, o ferido foi retirado do local. Ajoelhado junto do tio, Floriano tentava conter a hemorragia apertando uma toalha em torno do ferimento, e foi assim que esse tio morreu:

A um dos solavancos do carro, Toríbio abriu os olhos, fitou-os no sobrinho e balbuciou:
- O melenudo... Tu... tu liquidaste... o ban... bandido... 'to bem. Teu pai vai... vai... vai ficar 'ontente... Cambará não nega fogo...
Floriano segurava a mão do tio, cujo sangue ele sentia agora, morno, no próprio corpo: no ventre, no sexo, nas coxas...
[...]
Quando o automóvel parou na frente do hospital, Toríbio Cambará estava morto. (VERISSIMO, 1962, p. 839-40)

Assim, minutos antes da briga em que iria receber o golpe fatal, Toríbio Cambará, o campeiro, o representante das melhores forças da tradição gaúcha, diz ao sobrinho Floriano o que seria sua missão: “Escreve contra essa cambada”. Não é apenas escrever, mas escrever para restaurar valores que estão se perdendo, com o que Toríbio faz coro com Roque Bandeira: “Podes evocar toda uma época... mostrar o que fomos, o que somos, o que fizemos, sofremos, sonhamos...” Nessa conversa antes da briga, Toríbio promoveu uma certa reconciliação de Floriano com determinados valores apregoados pela tradição gaúcha. Em situação mais amena, Floriano tem uma longa conversa reconciliatória com o Doutor Rodrigo, e assim essas duas conversas concretizam a sintonia com o pai de que fala Joseph Campbell.

Com a morte do tio e, oito anos depois, a morte do pai, Floriano passa a ser o mais idoso entre os homens que assinam Terra Cambará, cabendo a ele seguir a trajetória da sua linhagem. Fará isso com o instrumento de que dispõe – o poder da escrita. A aventura pode recomeçar.

3.2 Flávio Aguiar

No seu romance *Anita* (1999), Flávio Aguiar (Porto Alegre, 1947) participa do coro dos escritores gaúchos que se ecoam uns aos outros na medida em que se apropria de personagens e situações de Erico Verissimo e Tabajara Ruas. É mais um dos nossos companheiros de jornada.

O rocambolesco e picaresco protagonista de *Anita* é um homem de muitos nomes, os quais vai assumindo conforme as várias faces que adota ao longo da trama, por conta de suas peripécias – e *peripécias* não apenas no sentido mais usual e um tanto jocoso de “acontecimento inesperado, dificuldade que o herói supera” mas também como situação em que o curso dos acontecimentos da narrativa se altera de modo inesperado, modificando a condição e a maneira de agir do personagem. Para nos referirmos a esse protagonista de muitos nomes, que equivalem a outras tantas faces, vamos lançar mão de apenas um deles – aquele que o autor utilizou no prólogo do seu romance: Costa.

Vulto menor ou mínimo em acontecimentos históricos, esse Costa é uma figura lateral na legenda de Giuseppe Garibaldi (1807-1882), sendo apaixonado por Ana Maria de Jesus Ribeiro (1821-1849), dita Anita Garibaldi, a mulher brasileira do corsário.

Efetivamente Costa é o protagonista e o herói, visto que é ele quem mais aprende, mas não é tão simples identificar qual seria sua missão na medida em que as 330 páginas do romance apresentam uma sucessão de episódios se somando de tal maneira que muitas vezes a ligação de um com o outro é o fato de o personagem ser o mesmo, apesar das mudanças de nome e de identidade. Porém, ainda há um outro elemento de unidade no fato de Costa sempre se bater em nome da liberdade (ou do que ele compreende como liberdade) tanto para si como para os demais.

Seria essa a sua dádiva? Também, pois igualmente houve as suas memórias escritas pacientemente e por fim entregues à moça que descobriu ser sua neta, revelando a ela sua verdadeira origem. Ainda que essa revelação, na medida em que foi feita apenas para a jovem, tenha permanecido em segredo, ao menos em segredo ele pode restaurar a ordem das coisas ao final de um vida desordenada, conduzida à mercê das peripécias.

Para fazer progredir nossa jornada nos meandros dessas aventurecosos episódios, vamos nos manter atentos às reverberações de outras narrativas gaúchas no romance de Flávio Aguiar.

Costa nasceu na África, sendo filho de uma negra e de um padre francês. Um comerciante de especiarias e escravos chamado Tarquínio trouxe mãe e filho para Pernambuco e um detalhe das impressões desses primeiros tempos no Brasil ecoam as primeiras impressões do menino Pedro Terra em Santa Fé: assim como o filho de Ana Terra era conduzido pelo caráter resoluto e tenaz de sua mãe e observava as botas do Coronel Ricardo Amaral, Costa “lembraria nas suas anotações que entre as coisas que marcaram os seus tempos de jovem no Recife estavam o passo de rainha de sua mãe e as botas de Tarquínio, o Velho” (AGUIAR, 1999, p. 27).

Mais tarde, no Rio Grande do Sul, para onde foi por conta das reviravoltas da sua vida, Costa encarna a condição de *índio vago*, à qual didática e academicamente o autor descreve como aquele que “havia cruzado a linha divisória da ordem, e estava definitivamente do outro lado. Era o bandoleiro, o fugitivo, às vezes mesmo sem saber mais o porquê” (AGUIAR, 1999, p. 39). De modo mais ameno, o dicionário de Zeno e Rui Cardoso Nunes apresenta duas acepções no verbete “Índio-vago”: “Vagabundo, malandro, gaudério. Pessoa que viaja muito.” Por certo as duas cabem no personagem e no seu caráter pícaro, e foi como índio vago que Costa foi localizado pelo Capitão Rodrigo em um encontro que segue muito de perto o clima de camaradagem masculina na venda de Nicolau, assim que o Capitão chega em Santa Fé. Assim como no livro de Erico, no livro de Aguiar encontramos a desconfiança inicial e o desafio, que logo se tornam admiração mútua. Em *Anita*, o Capitão se coloca não pelo clássico “Buenas e me espalho!” do livro de Erico, mas por uma apresentação militar (já era o tempo da Guerra dos Farrapos) em que se arrola também um personagem histórico que já havia sido apropriado literariamente por Tabajara Ruas – o general Netto: “Sou o capitão Rodrigo Severo Cambará, do Exército da República Rio-grandense, divisão do general Antônio de Souza Netto.” (AGUIAR, 1999, p. 49)

Páginas adiante, no romance do professor Aguiar, é louvado um corpo de soldados que surge mitologizado nos romances de Tabajara, a partir do que já ganhou até mesmo uma abordagem entre o historiográfico e o jornalístico (*Lanceiros negros*, 2005, de Geraldo Hasse e Guilherme Kolling). Aguiar apresenta esse grupo como

[...] a melhor invenção – na vista dos seus inventores – do Exército da República: o corpo de lanceiros negros, e a infantaria também de negros libertos. Naquelas terras era difícil conseguir soldados a pé, tamanho era o prestígio do cavalo. (AGUIAR, 1999, p. 56)

Depois do Capitão, Costa estabelece camaradagem com um certo sargento Charrua, das tropas farroupilhas – e aproximação se deu entre goles de canha. Por fim, “Beberam um pouco mais, até comeram juntos uma linguiça frita, e depois saíram juntos na tarde ensolarada.” (AGUIAR, 1999, p. 58) Como não lembrar do Capitão Rodrigo comendo linguiça frita na venda do Nicolau enquanto conversava com Juvenal Terra, que ia se tornando seu amigo e depois seria seu cunhado?

Parece que há mesmo um empenho em acompanhar os passos de Erico Verissimo e Tabajara Ruas e assim, ao contar que o protagonista “na espécie de memórias que escreveu depois” (AGUIAR, 1999, p. 65) não dá destaque ao general Netto, tão importante na obra de Tabajara Ruas, o autor se abriga no narrador e como que pede desculpas ao leitor: “Acho eu, o narrador, que ele foi um pouco injusto, esquecendo, nesse momento, o general Netto; mas é verdade que este teve maior importância em sua vida depois, muito depois.” (AGUIAR, 1999, p. 65)

E logo em seguida o protagonista ouve vozes, repetindo um recurso de *Netto perde sua alma*, de Tabajara Ruas: “Sempre a voz sem rosto, sempre ele sem saber ao certo quem é que lhe falava dentro de si.” (Aguiar, 1999, p. 66) Muito mais tarde, em seu retiro ou exílio na estância de Piedra Sola, no Uruguai, o mesmo general Netto (que no teclado de Tabajara Ruas é um grande leitor) disse ao romanesco mulato Costa: “Olha, meu filho, tua vida é um folhetim.” (AGUIAR, 1999, p. 297)

Quando o coronel Joaquim Teixeira Nunes (1802-1844), o chamado Gavião – personagem histórico que também já havia sido apropriado por Tabajara Ruas – vai em busca do protagonista de Aguiar, para prendê-lo porque havia matado um homem em um entrevero que não era um dos combates da guerra, a situação lembra o sargento Caldeira indo atrás de Milonga e seus companheiros em *Netto perde sua alma*.

O protagonista de Aguiar faz parte de um grupo de soldados legendários dentro do romance, personagens que têm muito de aventureiro. Essa circunstância se coaduna com o fato de esse protagonista estar próximo de Giuseppe Garibaldi em muitos momentos, o legendário herói de dois mundos, o aventureiro romântico que lutou ao lado dos farrapos na

condição de mercenário e teve a seu cargo comandar a armada farroupilha. Eis como Flávio Aguiar apresenta esse grupo de aventureiros românticos:

[...] se aqueles homens recrutados mostravam indisciplina nas horas vagas, quando os combates começavam entregavam-se à luta com a ferocidade de foras da lei contra partidas de milicianos. Não tinham muito sentido de conjunto, mas dispunham de forte valor individual, resistência e tenacidade. *Eram aventureiros.*

[...]

Os garibaldinos tiveram engrossadas suas fileiras por mais e mais estudantes rebeldes, jovens aristocratas desiludidos com a política contemporizadora de seus maiores; mas o que mais chamava a atenção, e ainda definia o perfil do bando como um todo, eram aqueles cavaleiros, ou infantes emponchados que acompanhavam o caudilho desde a longínqua América dos pampas e de Montevidéu. Ao passarem pelas aldeias nevoentas ou nevadas, com as golas de seus ponchos alevantadas ou nevadas, e estes às vezes revolteando ao vento, com botas de couro cru ou grosso, chapéus de aba revirada, criavam um lufa-lufa, despertavam olhares nas janelas, iam deixando um rastro de legenda e comentário. [...]

Ao contrário dos poucos soldados profissionais entre os garibaldinos, [...] não eram disciplinados. Vagavam em meio às tropas aparentemente por conta própria; pareciam ser cada um seu próprio comandante, fossem oficiais ou soldados rasos. [...] não eram ruidosos, não promoviam algazarras; se bebiam, eram quietos, taciturnos, calados. Falavam muito entre si e pouco com os outros. Dizia-se que até os italianos que voltavam tinham trazido o espírito de outras terras. Pareciam todos sombras errantes; perambulavam, não se confinavam em quartéis, agiam por conta própria e não raro faziam seus próprios caminhos. Não eram um corpo de elite, não eram uma tropa comum: eram um povo à parte. Usavam estranhos cintos guarnecidos de bolsas e facas prateadas na cintura. Onde chegassem, as mulheres que pudessem e que quisessem abriam-lhes todas as portas e todos os suspiros e desejos. (AGUIAR, 1999, p. 147, 185-86, grifo nosso)

Na caracterização desses aventureiros, Aguiar revela ecos tanto de Erico quanto de Tabajara. Do Capitão Rodrigo de Erico, eles têm o atrevimento e o poder de sedução, assolando o lugar aonde chegam ou por onde passam. Mas o Capitão Rodrigo é um cavaleiro solitário, um homem que faz valer a sua individualidade. O caráter de um aglomerado de individualidades que vemos nos farrapos e garibaldinos excêntricos de Aguiar é eco de uma narrativa de Tabajara:

Um mês depois Rossetti chegou com os homens. Chegaram formando um pequeno e estranhamente colorido grupo de cavaleiros. Cada homem usava indumentária diferente, de país remoto e exótico. [...] eram marujos do Pacífico, do Atlântico, das Caraíbas, do mar de Java, aventureiros sem pátria, brincos circulares nas orelhas, cicatrizes nos rostos, tatuagens coloridas nos braços; negreiros, flibusteiros, piratas, homens com o pescoço a soldo agora a serviço da nova república sob promessa de farto botim. Garibaldi os reconheceria onde quer que estivesse. Eram a Irmandade da Costa. (RUAS, 1985, p. 244-45 – o nome do personagem de Flávio Aguiar seria mais um eco?)

Por sua vez, Tabajara Ruas foi buscar a expressão Irmandade da Costa no próprio Garibaldi:

La gente che mi accompagnava era vera ciurma cosmopolita composta di tutti i collori come di tutte le nazioni. Gli americani per la maggior parte era liberti neri o mulati, e generalmente i migliori e piu fidati. Fra gli Europei avevo gl'Italiani... Il resto era composto di quella classe di marinari avventurieri conosciuti sulle coste americane dell'Atlantico e del Pacifico sotto il nome di *Frères de la cote*, classe che avea fornito certamente gli equipaggi dei filibustieri, dei bucanieri e che oggi ancora dava il suo contingente alla trata dei neri. (*apud* SPALDING, 1963, p. 251-52)³¹

E mesmo em livros de história encontramos o fato de o corsário ser romantizado:

A bordo de um barco de pesca, que ele chamou *Mazzini*, começa Garibaldi o seu romance no Brasil.
[...]
A mentalidade do corso ainda sobrescia e o Rio Grande abandonado era um refúgio para os patriotas estrangeiros que, escapando de seus países, por crimes políticos, vinham ter o nome de aventureiros.
[...]
A denominação de aventureiros ficar-lhes-ia bem só como um título romântico.
Eram lutadores, que procuravam esquecer a ingratidão da pátria que não os compreendia.
(LAYTANO, 1983, p. 303-05)

O caráter porventura excessivamente livresco do romance do professor Aguiar, cheio de referências cifradas que só são desvendadas por quem tenha muitas leituras, evidencia-se em várias passagens. Uma que nos interessa particularmente parece ter sido escrita para os leitores que já encontraram Antônio de Souza Netto na romanesca gaúcha:

Às vezes detinha-se a pensar em si mesmo como um personagem de um conto distante; como seria se contasse sua vida, por exemplo, ao general Netto; ou ao próprio Garibaldi, que depois de alguns anos de exílio voltara à Itália, tentando se estabelecer numa ilha que comprara. (AGUIAR, 1999, p. 266)

Mais adiante, homem de ação, o protagonista reproduz o ato do Capitão Rodrigo marcando com uma letra (não terminada) a face de um inimigo:

[...] não quis saber de perguntas nem de suspeitas. Encurralou-o num beco, espremeu-o pela garganta de encontro a um muro, cortou-lhe a bochecha com a velha faca de dois gumes que levava. Disse então ao espremido que não era páreo para ele:
- Se algo te acontecer em Mandriole, volto aqui e te risco um A na cara antes de te matar. (AGUIAR, 1999, p. 279)

³¹ “Os que me acompanhavam eram uma verdadeira chusma cosmopolita composta de todas as cores e todas as nações. Os americanos pela maior parte eram negros libertos e mulatos, e geralmente os melhores e mais fiéis. Dos europeus havia os italianos... O resto era composto daquela classe de marítimos aventureiros conhecidos nas costas americana do Atlântico e do Pacífico sob o nome de *Frères de la cote*, classe que certamente havia fornecido a tripulação dos filibusteiros, dos bucaneiros e que ainda hoje dá seu contingente ao tráfico negreiro.”

Ao final da vida, o Costa de muitos nomes é apenas um senhor com algo de misterioso, um velho homem de negócios que se ocupa escrevendo suas memórias. Leva vida pacata, discreta e um tanto recolhida, é um velho mulato que escreve no Rio de Janeiro. Todavia, é no Recife que ele está em 30 de setembro de 1866 e assim ata as duas pontas da sua vida brasileira. Defendendo um velho aguateiro negro que sofria os desmandos da polícia, por um breve tempo – o tempo de uma escaramuça – ele volta a ser o índio vago e o farroupilha. Vence os soldados, mas é acometido por uma dor no peito. Assim, o autor lhe providenciou um fim compatível com sua vida anterior – da mesma maneira que em *O tempo e o vento* há um final honroso para Toríblio Cambará. Em *Anita*, o final de Costa concilia o seu caráter de homem de ação e o cunho livresco que lhe é sobreposto na medida em que, socorrido pela multidão e recolhido às dependências de um periódico, ele ainda ouve o poeta Castro Alves a declamar, inflamado, um de seus versos mais famosos – famoso a ponto de já ter sido parafraseado no cancionário popular. Eis como o narrador dispõe a cena:

Amparado, sentiu-se deitado de costas, percebeu que entrava num prédio, um jornal, e deixando-se derrear de vez para trás ainda escutava a voz potente do moço Castro Alves que bramava na sacada:
- *A praça! A praça é do povo, como o céu é do condor!* (AGUIAR, 1999, p. 325)

Além de lembrar o fim honroso de Toríblio (que tomou as dores de um desvalido maltratado pelas espadeiradas da força pública), o protagonista de Aguiar também ecoa uma valentia juvenil do doutor Rodrigo Cambará (que enfrentou homens da guarda municipal que fustigavam um passante simpático a Rui Barbosa, candidato a presidência por um grupo contrário ao do prefeito da cidade).

E ainda que seja uma apoteose a morte do mulato Costa, embalada pelos versos libertários de Antônio Frederico de Castro Alves, a aventura pode recomeçar.

3.3 Luiz Antonio de Assis Brasil

Uma muito semelhante situação de confronto físico por conta de disparidades políticas ocorre ao final de *Perversas famílias*, o primeiro volume de *Um castelo no*

pampa,³² de Luiz Antonio de Assis Brasil (Porto Alegre, 1945) – o companheiro de jornada com que completamos nossa tropa. Mas na narrativa de Assis Brasil não houve confronto com soldados da força pública e sim troca de bengaladas entre o republicano Doutor Olímpio (um dos protagonistas do romance) e o presidente da Província nomeado pelo imperador. Ambos os contendores estavam acompanhados de correligionários.

Nas suas 1.200 páginas, *Um castelo no pampa* é um romance que, além de reverberar alguns personagens de outras obras de Erico Verissimo, muito dialoga com *O tempo e o vento*, embora enfoque apenas três gerações da mesma família. Assim como na obra de Erico, a mitologia gaúcha e as relações entre força e fragilidade, bem como entre tradição e progresso, estão presentes. Embora ecoe a obra de Erico Verissimo, haverá menções explícitas a ele apenas enquanto personalidade da vida literária, funcionário da Livraria do Globo e da Editora Globo, autor muito lido pelos gaúchos. A menção explícita enquanto influência vai para o autor de *Os Maias*:

Como narrar as coisas tão antigas que se passaram com o Doutor? É preciso muito esforço, é necessário socorrer-se até de autores importantes como Eça e, procurando talvez fazer um miserável pasticho do seu estilo, trazer alguma verdade a isso tudo que obviamente é uma mentira. (ASSIS BRASIL, 1993, p. 26)

Assim, o caráter livresco de algumas passagens de *Um castelo no pampa* não surge inadvertidamente, não se dá apesar do seu autor: pelo contrário, o autor assume a característica e a neutraliza com a ironia.

Um dos ecos do livro de Erico no livro de Assis Brasil é a ambivalente figura do gaúcho cultivador de flores. Em *Pedra da memória*, segundo volume de *Um castelo no pampa*, há um segmento, espécie de entreato (a presença de entreatos é outro eco de Erico em Assis Brasil) para abordar o jardineiro da estância do Doutor Olímpio e, dessa maneira, mais uma vez discutir os conceitos gaúchos em torno da masculinidade, discussão que se apresenta em muitas passagens do romance. O personagem do jardineiro é alguém que, com o rudimento de algumas palavras em inglês e um cabelo alourado, destoava dos seus pares e precisou se impor como figura máscula – a ponto de, mais que peão, ter se tornado um degolador. Mas depois passou a cuidar de flores, executando por profissão aquilo que

³² Os três volumes do romance têm os títulos de *Perversas famílias* (1992), *Pedra da memória* (1993) e *Os senhores do século* (1994). Essas datas são das primeiras edições. Para esta dissertação, usaremos outras, conforme registrado nas Referências.

para o José Lúrio de *O tempo e o vento* era uma distração. Depois de algumas peripécias, aquele futuro assalariado do Doutor Olímpio fez uma promessa de abandonar “o banditismo”, mas só se decidiu pelos jardins de Bagé depois de uma descoberta: “Quando descobriu que o jardineiro da família Conceição, além de conhecer as rosas e os cravos, sustentava duas mulheres e contava fatos escabrosos, concluiu que não haveria conflito entre a jardinagem e a hombridade.” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 187)

A presença dos entreatos é apenas um exemplo da variedade de narradores e focos narrativos no livro de Assis Brasil. Todavia, essa multiplicidade e esse colorido não significam dispersão ou falta de rumo, pois já no início do primeiro volume da saga, acontece o encontro dos dois personagens centrais: o Doutor Olímpio e seu neto Páris. Eles se vêem apenas uma vez, e o avô presenteia o neto com um relógio de ouro – um relógio de pulso, diferente dos modelos de bolso usados pelo patriarca.

O encontro do avô e do neto se dá no Castelo do pampa, na estância da família. O ancião e o menino estão de volta às origens. Para o primeiro, é o fim da trajetória (vai morrer em seguida); para o menino, é o início de sua jornada de herói. Depois de passar anos em um colégio interno, Páris está conhecendo sua família, na qual há um desencontro, um descompasso: de um lado, a imagem pública do Doutor Olímpio, líder político e agropecuarista que traz inovações para o pampa; de outra mão, uma série de afetos e desafetos subterrâneos, mágoas, situações mal-resolvidas, arranjos inconfessáveis. Há o sufocamento de pessoas e situações que beiram a aberração.

A trajetória de Páris é uma busca de sua origem, procurando saber quem são seus pais, quem é a sua família, a sua gente. Páris é o herói na medida em que é o personagem que mais aprende – e aprende enquanto vai desvelando os segredos e contradições de sua família.

Uma dessas contradições, e uma das principais, aparece já nas primeiras linhas do romance: “A grande novidade, o grande espanto, o verdadeiro delírio, era um *castelo republicano*, erguido em meio ao pampa gaúcho [...]” (ASSIS BRASIL, 1993, p. 9, grifo nosso). Lembremos que Toríblio Cambará escarneceu o castelo no pampa construído por Joaquim Francisco de Assis Brasil, que é antepassado de Luiz Antonio de Assis Brasil. Vale ressaltar que o romancista Assis Brasil acrescentou, ao final do primeiro volume, uma

“Nota do Autor

Todas as semelhanças que forem encontradas, neste romance, com fatos e pessoas da vida ‘real’, como tais devem ser consideradas: apenas semelhanças.” (ASSIS BRASIL, 1993, p. 404).

Aviso semelhante é acrescentado ao final do segundo volume e é de se notar que Luiz Antonio de Assis Brasil falou em “semelhanças” e não em “coincidências”, com o que podemos considerar que houve deliberada inspiração no personagem histórico. Todavia, vamos seguir a recomendação do autor e considerar que há apenas semelhanças entre o personagem histórico Joaquim Francisco de Assis Brasil e o personagem ficcional Doutor Olímpio, já que não nos aprofundaremos nos elementos históricos presentes nos romances que abordamos senão no que esses aspectos contribuem para a construção da figura do gaúcho na literatura. Assim, vamos nos manter dentro do espaço ficcional, sacrificando às musas de Homero e não às de Heródoto.

O personagem romanesco criado por Luiz Antonio de Assis Brasil como um dos protagonistas de *Um castelo no pampa* é um estancieiro e político que militou pela proclamação da república, mas um republicano e abolicionista que sempre se faz acompanhar do criado Raymond e, para melhor receber a sua noiva (uma condessa austríaca), ele concluiu a construção do castelo na estância, obra começada por seu pai, que faleceu quando ele ainda era um menino.

As ideias de modernização que Olímpio leva para o pampa foram adquiridas no período em que estudou direito em São Paulo, convivendo com Antônio Augusto Borges de Medeiros (1863-1961) e Júlio de Castilhos (1860-1903), personagens marcantes da história gaúcha e da história da república brasileira. Uma das ideias que ele adquire em suas vivências e leituras paulistanas é a abolição dos escravos. Em uma atitude individual, Olímpio libertou o lote de escravos que lhe cabia por herança, ecoando um ato de Licurgo Cambará. Mas em outro ponto há um afastamento em relação a Licurgo, que desprezava o conforto: a construção do castelo, na qual o Doutor Olímpio se empenhou, foi uma forma de substituir a rusticidade da velha casa da estância por uma moradia confortável e elegante, até mesmo luxuosa. Nisso, o Doutor Olímpio ecoa o cidadão Doutor Rodrigo, cujo gosto pelo luxo contrariava o caráter espartano do pai.

O mineiro João Felício, pai do Doutor Olímpio, estabeleceu-se na aristocrática Pelotas (“[...] a cidade brasileira que – fora a Corte – respondia pelo maior número de

barões, viscondes e condes do império...” – ASSIS BRASIL, 1993, p. 109) para se dedicar à produção do charque. A compra de uma estância e a consequente criação de gado foi um negócio de ocasião que se apresentou, mas ele “Nunca se imaginara um criador de gado, não tinha a veia dos gaúchos.” (ASSIS BRASIL, 1993, p. 48) Encantado com a filha de um importante membro da comunidade local, João Felício se casou com delicada e romântica herdeira, fazendo lembrar uma situação um tanto recorrente na obra de Erico Verissimo (e também no *São Bernardo*, de Graciliano Ramos): o casamento do rústico com a refinada.

Se em *Um lugar ao sol*, Erico Verissimo inicia o romance afirmando o peso dos mortos que comandam os vivos (“O defunto dominava a casa com a sua presença enorme.” – VERISSIMO, 1936, p. 7), a presença/peso dos antepassados é uma constante na vida dos personagens de *Um castelo no pampa*, como pode ser percebido, entre outras passagens, quando o narrador apresenta os sentimentos de D. Plácida, a mãe do Doutor Olímpio, em relação ao agora falecido João Felício: “Mas hoje ele é um homem tão morto que, mais que um esposo, é um antepassado.” (ASSIS BRASIL, 1993, p. 86)

Tal aspecto de antepassado é assumido pelo Doutor Olímpio ainda vivo, e o retrato que ele mantém em sua residência (assim como o retrato do Doutor Rodrigo Cambará) faz parte disso, a ponto de, quando finalmente as peripécias familiares permitem a Páris conhecer o seu avô Olímpio, o homem e seu retrato parecerem figuras de um outro tempo, isto é, antepassados: “Páris deu-se conta de que o Doutor era o homem de um retrato a óleo, enorme, pendurado à sala, e que, a julgar pelas cores do quadro, deveria estar morto há muito tempo” (ASSIS BRASIL, 1993, p. 69).

Pouco depois, o Doutor Olímpio está efetivamente morto e, em uma das muitas páginas em que é narrador, Páris descreve como sente a presença do defunto seu avô – e a sua descrição já revela o caráter teatral de que se revestem as atitudes do Doutor Olímpio:

Contudo, me abalava mais a possível vida que havia naquele morto do que morte propriamente dita. Na verdade, todo aquele ritual fúnebre fazia com que o homem deitado no caixão adquirisse ares de cenografia, não era um morto *verdadeiro*, via-se logo; era um morto porque diziam que o era, e as duas senhoras ainda choravam. Estava tão composto, tão bem vestido, tão cercado de gérberas... *parecia mais um ator representando sua própria morte*. A todo momento me ocorria a ideia de que talvez o Bêbado tivesse razão, e tudo aquilo fosse um entreato – o Doutor tão antigo, tão entranhado em si mesmo e que fazia poucas horas me dera o relógio de ouro, esse homem era superior à morte. (ASSIS BRASIL, 1993, p. 99, grifo nosso)

Mas, muito antes de ser um antepassado de si mesmo e por fim morrer, o Doutor Olímpio também foi jovem e, tal como aconteceu com o Doutor Rodrigo de *O tempo e o vento*, a vida pública do personagem de Assis Brasil começou em uma escaramuça paroquial na sua própria cidade, quando tomou partido, à sua maneira intempestiva, em uma bravata típica de gaúchos e também de jovens.

Mais tarde, já envolvido no republicanismo (fruto de seu período de estudos fora da província, como aconteceu com vários moços que se tornariam líderes políticos gaúchos e personagens históricos), o Doutor Olímpio exerceu a sua militância a partir de um ponto de vista rio-grandense, amparando-se no que entende como a tradição farroupilha e procurando conciliar seus anseios de modernidade e distinção com esse substrato avoengo e rude: “Nós, gaúchos, [...] somos rústicos e nobres ao mesmo tempo.” (ASSIS BRASIL, 1993, p. 155) Essa afirmação será ecoada pelo Senador, também chamado de O Rei do Rio Grande – isto é, o personagem histórico Gaspar da Silveira Martins (1834-1891) –, que diz em uma conversa com o jovem Olímpio: “Todo gaúcho é lhano de trato, um *gentleman* de bombachas e esporas. São essas virtudes que constituem o substrato de nossa alma.” (ASSIS BRASIL, 1993, p. 191) Nessa conversa com o conselheiro Silveira Martins o Doutor Olímpio se afirma como um fundador de linhagem (ou um antepassado de si mesmo), de modo que se descarta do pai que pouco conheceu: “Minha estirpe começa em mim.” (ASSIS BRASIL, 1993, p. 194) Sendo um iniciador, ele se sente muito à vontade para ir se movimentando entre a tradição e a modernidade, o progresso, até mesmo ao ponto da contradição, pois costuma se apresentar como um homem do progresso, da civilização, e no entanto fez um discurso contra a diversificação da atividade econômica:

O governo está com os cofres estourando do empréstimo feito aos americanos de Nova York, como sabemos. E faz o quê? Guarda esse numerário todo para destinar a uma caolha política de transportes, que só virá beneficiar a quem? Não a nós, certamente, mas aos arrozeiros, aos industriais, a esses que nunca estiveram na campanha do Rio Grande, e que nem podem ser considerados como verdadeiros gaúchos. Ora, o arroz! Como se fôssemos chineses! (ASSIS BRASIL, 1994, p. 333)

Quando consentiu em se candidatar e fazer uma campanha eleitoral, o Doutor Olímpio discursou nas colônias alemãs e italianas do seu estado apenas por obrigação e interesse imediato, e mesmo assim se queixou a Cândio Barbosa, seu secretário e amigo fiel:

- É degradante, Câncio: eu, falando a lavradores. E, ainda por cima, estrangeiros.
- Nem parece o mesmo homem que planta milho e que está escrevendo um tratado de agricultura.
- Ora, ali são ideias. E ideias para meus concidadãos brasileiros. (ASSIS BRASIL, 1994, p. 355)

Quando saía para cavalgar com a esposa, “Olímpio, para destacar sua ligação com o pampa, veste-se à gaúcha, e a esposa elogia sua indulgência.” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 112) Porém, sua ligação com o pampa ancestral era matizada por um desejo de se mostrar ligado ao grande mundo e a suas novidades: “Quero experimentar novas técnicas e métodos modernos de criação.” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 115)

Isso não o impede de, em um gesto grandiloquente, elogiar o Rio Grande tradicional quando precisou receber federalistas da Revolução de 1893 em sua estância, e fez questão de que a esposa os conhecesse, avisando-a de que “São selvagens, mas pitorescos. Seria bom que você aparecesse, para conhecer o verdadeiro pampa.” E é assim que ele os apresenta: “Eis aqui os bravos do Rio Grande.” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 176) Depois de uma gauchada, uma proeza fanfarrona do Doutor Olímpio, a esposa constata: “Vejo que o Rio Grande possui outros heróis, além daqueles dos livros.” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 182)

Porém, para o general Zeca Netto, já na Revolução de 1923, o Doutor Olímpio não estava entre esses heróis. O personagem histórico José Antônio Mattos Netto (1854-1948) era sobrinho do general Antônio de Souza Netto e ao final do movimento de 1923 teve atitude muito semelhante à de seu tio em 1845, ao final da Guerra dos Farrapos, não aceitando uma paz que não considerou honrosa. Em uma reunião para decidir os rumos do movimento de 1923, Zeca Netto disse ao Doutor Olímpio frases definitivas:

- Um gaúcho não negocia com a própria honra. Antes a morte na coxilha.
- [...]
- No pampa não há violência, Doutor – conclui o general. – Há apenas coragem ou covardia. (ASSIS BRASIL, 1994, p. 386-87)

Não havia no Doutor Olímpio um comportamento inequívoco como o que é louvado nas palavras do general de 23, com adesão total ao código de honra gaúcho. Como se vê muitas vezes ao longo do romance, no Doutor Olímpio há mais cosmopolitismo, ou afetação de cosmopolitismo, que apego ao pampa. Há ambivalências. O uso de roupas

campeiras nas cavalgadas e o elogio dos revolucionários gaúchos porventura não serão mais marcantes para a personalidade do Doutor Olímpio quanto, por exemplo, as receitas trazidas de outras terras, e degustadas em refeições em que a conversação era mantida em idioma estrangeiro. Não é de admirar, portanto, que o senhor se afaste do seu Castelo e vá passar uma temporada como embaixador do Brasil na Áustria, terra de sua esposa. Isso lhe deu oportunidade de, na mais afamada confeitaria de Viena, ouvir de Silva Jardim – o republicano e abolicionista Antônio da Silva Jardim (1860-1891) – uma ironia que bem demonstra o afastamento do Doutor Olímpio em relação ao pampa e a vida campeira: “E agora você bebe chá e come torta... Você, um gaúcho macho.” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 228)

Essa ambivalência do Doutor Olímpio se transfere para seus filhos varões e se agudiza na medida em que cada um deles se posiciona em um extremo da polaridade vivida pelo pai.

Aquiles, o primogênito, é pouco mais ou menos uma reedição de Arquelau – um irmão que o Doutor Olímpio considera pouco inteligente. Tio e sobrinho, Arquelau e Aquiles, próximos até na sonoridade dos nomes, mantiveram-se apegados ao mundo rural de um modo limitador e assim, na sua tacanhice, são um exagero do Jango Cambará de *O tempo e o vento*, o filho do Doutor Rodrigo que ficou sendo apenas um estancieiro. Arquelau e Aquiles se interessam tão só por aquilo que é baixo e imediatista. Mais que rústicos, são grosseiros.

E se Aquiles é o rebento campeiro da prole do Doutor Olímpio, Proteu, o filho do meio, é o citadino e, mais que sensível, é efeminado. Graduado em medicina, Proteu se especializou em obstetrícia e mais tarde foi clinicar em Pelotas, uma experiência malfadada porque a comunidade local resistiu à presença de um homem atuando como parteiro. Além disso, o jovem médico viveu uma homossexualidade difícil de assumir ou admitir até para si mesmo. Por fim, suicidou-se, e sua mãe não foi capaz de assimilar essa tragédia de um modo mais real, comportando-se como se esse filho tão frágil e atormentado tivesse falecido por causa de uma tuberculose (doença sobre a qual também pesa um ambivalente estigma romântico). Chegou a queimar as roupas de Proteu para evitar a possibilidade de um pretenso contágio.

No seu jeito de ser um antepassado de si mesmo e manter uma pose hierática, o Doutor Olímpio também não assimilava nenhum dos filhos, mantinha-se distante deles, incluindo a caçula Selene, único elemento feminino da descendência.

Como Selene se envolveu em um relacionamento que não era de gosto dos pais e por fim se casou com o rapaz – um novo rico, filho de um industrial e não de um estancieiro –, o Doutor Olímpio tão-somente a tirou de sua vida e de suas preocupações. Depois disso, só por Beatriz, a esposa de Arquelau, ele teve esparsas notícias da filha, que foi internada em uma clínica para doentes nervosos na Suíça.

Porém, com Aquiles e Proteu ele manteve algum contato. Assim, em uma permanência em Porto Alegre, a pretexto de um jantar o Doutor Olímpio se encontrou com os dois filhos varões, que moravam cada um em um hotel diferente, enquanto o pai se hospedava em um terceiro estabelecimento. Olhando para os moços, o pai ficou pensando no abismo que havia entre eles: “Literários demais, esses dois, por que nos romances os irmãos são sempre opostos?” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 61) Em verdade, a oposição entre irmãos já está no Velho Testamento, mas não precisamos ir tão longe na medida em que, já bem próxima de nós, ela também é um dado importante em romances gaúchos como *Olhai os lírios do campo* e *O tempo e o vento*, além de ter sua participação em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*.

O que seria um jantar de família entre o Doutor Olímpio e seus filhos acaba se tornando um reunião política, com o secretário Cância Barbosa e uns poucos correligionários. Os filhos se retiram antes da chegada dos pratos. Considerando os novos rumos da política (Getúlio Vargas acabara de se eleger para o governo do estado), “todos concordam que marcham para um confronto entre o velho e o novo, ‘aliás’, diz Olímpio, ‘parece ser a minha sina, lutar contra o atraso’ [...]” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 70) Considerava-se ele um baluarte do novo e da modernidade em um Rio Grande que insistia em ser tradicional.

Contudo, já ministro da Agricultura no governo Vargas, o Doutor Olímpio fez uma viagem de trabalho pelo Nordeste e não gostou do que viu, conforme expressou ao eterno companheiro em um desabafo, e rapidamente se abrigou nas tradições gaúchas:

- Por incrível que pareça, Cândia, me sinto mais em casa em Buenos Aires que aqui. Recuso-me a acreditar que isto também seja meu país. Mesmo a riqueza, aqui, é uma riqueza miserável. Até os ricos vivem mal, nesses casarões despidos.
- Quantas queixas... no Rio Grande é a mesma coisa.
- Mas enfim lá temos uma tradição rústica, de guerras e revoluções. Nós consolidamos as fronteiras no Sul. É natural que sejamos ascéticos. Mas aqui... (ASSIS BRASIL, 2000, p. 166)

Todavia, o período do Doutor Olímpio como ministro de Estado, assim como a fase em que esteve embaixador, foram situações episódicas que ele justificou afirmando, por exemplo, que “há certas biografias em que não pode faltar uma embaixada!” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 229) E desse modo chegamos à expressão cristalizada de uma característica do senhor do Castelo – e uma característica que, entre outras, ele compartilha com o Doutor Rodrigo: ambos são homens vaidosos. Para o Doutor Olímpio, o impulso não era meramente viver, ou desempenhar o que seria sua missão na existência, mas sim executar gestos grandiosos e grandiloquentes para alimentar uma *biografia*, preenchendo de acontecimentos uma existência que deveria ser para sempre lembrada, abastecendo *um livro que conta a vida*. Dentro da vida, mas querendo penetrar a história.

Já o seu neto parecia não estar se direcionando para uma marmórea biografia e sim para uma existência com sabor de livro de aventuras e de romance picaresco. Superando seus tios e mesmo seu avô, Páris porventura é o mais literário dos personagens do romance na medida em que nos segmentos em que ele é o foco narrativo (e também o narrador) temos menções mais explícitas ao mundo dos livros, como a presença de um personagem chamado Gonçalo Mendes Ramires – o mesmo nome do herói de *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós. Entretanto, imediatamente depois de apresentar o amigo com esse nome, Páris junta que “não estou mentindo, este era mesmo o nome dele” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 254) e logo na próxima página se desculpa, como que relativizando a mirabolância literária do seu relato: “Perdão, me embaraço com tantas leituras.” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 255).

Páris estava se direcionando para ser um escritor, conforme declarou (“tornei-me excessivamente literário nos últimos tempos, procurando descrições sérias, primores de estilo, furtos aqui e ali; isso é coisa de quem pretende fazer carreira na literatura” – ASSIS BRASIL, 1994, p. 262), e sua busca literária faz parte da sua procura das origens, que é a sua busca maior, sendo figurada também na procura de uma origem cultural, uma fonte gaúcha. É assim que, ao fazer um pequeno inventário dos livros pertencentes a sua tia

Beatriz, é com satisfação que o jovem Páris constata que há “Erico Verissimo – *O resto é silêncio* –, Cyro Martins – *Porteira fechada*, entre outros. Percebi logo que minha tia afinara seu gosto pelo pampa.” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 261) Mas ele sabe que o apego ao Rio Grande mítico, ou o Rio Grande profundo, pode ser uma afetação, um exibicionismo: em uma permanência no Rio de Janeiro, o jovem Páris chegou a uma conclusão que é como um comentário ao procedimento e ao pensamento do seu avô em suas temporadas fora do Rio Grande do Sul: “O gaúcho, quando sai do solo sagrado, torna-se um compulsivo tradicionalista, amolando os outros com esses ardores terrunhos [...]” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 177) Vale reafirmar que esse gauchismo “de exportação” do Doutor Olímpio é mais um dos ecos do Doutor Rodrigo Cambará no personagem de Assis Brasil.

Sendo em alguma medida um *alter ego* do autor, em dada altura Páris faz uma espécie de profissão de fé do ficcionista, declara um estatuto do escritor, e do escritor que tem a literatura entranhada em si mesmo, como um jeito de ser: “[...] formei uma narrativa coerente, mentindo exagerando detalhes como é do meu jeito [...]” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 188).

Às folhas tantas de seu relato, ele demonstra que tem consciência do caráter postiço do Castelo no pampa, uma consciência de como o Castelo é a concretização, na pedra, do empenho do Doutor Olímpio em inventar uma tradição. E se o Castelo dourava e dava sentido à tradição que o Doutor Olímpio fundou para si mesmo (“Minha estirpe começa em mim.”), também era preciso que essa tradição inventada desse sentido ao Castelo, e aqui temos o motivo de, insistentemente, o Doutor Olímpio chamar sua moradia de Castelo da Liberdade. Era preciso construir uma sustentação discursiva para esse castelo medieval em pleno pampa porque o seu proprietário não era um guerreiro. Será sob a égide de Páris, seu novo senhor, que (embora em uma atmosfera farsesca) o Castelo vai ser palco de um combate, um pouco depois do Golpe de 1964: “Em pouco tempo teve início a fuzilaria e, enfim, o decorativo Castelo do Pampa foi merecedor desse nome.” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 337) Assim, Páris é a realização (ainda que farsesca) de algumas virtualidades do seu avô, pois Páris continua a linhagem, assumindo o Castelo, que por um tempo ficou sem um senhor definido. Em uma conversa com sua tia Beatriz, a esposa de Arquelau, o rapaz fica sabendo que é a continuidade do seu antepassado: ““Você acha que o Doutor está vivo?”,

perguntei-lhe, ao que ela respondeu que antepassados nunca morrem dentro de nós.” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 135) Esse é o vínculo e por isso o Doutor Olímpio e o menino Páris se encontram no Castelo: para que o neto receba o relógio presenteado pelo avô, uma dádiva (e também um objeto de *status*) que faz de Páris o continuador da linhagem inventada pelo Doutor Olímpio. Mais tarde, com sucessivas mortes na família, o fato de Páris tornar-se o senhor do Castelo o confirma e o consagra como o continuador da linhagem.

Câncio Barbosa contribui para a invenção da tradição familiar do Doutor Olímpio ao se dedicar, durante longos anos, à redação da biografia do Doutor, o “antepassado de si mesmo”³³, que acompanha esse trabalho passo a passo:

A biografia: muitas páginas foram escritas, desde os tempos heroicos, e muitíssimas rasgadas e postas no lixo, substituídas por outras, a condizer com a memória de um homem que, bem ou mal, representa sua estirpe e simboliza as qualidades gaúchas. (ASSIS BRASIL, 2000, p. 258)

Em dado momento, o Doutor Olímpio recomenda a seu biógrafo: “Não esqueça de pôr o avião. É o sinal de meu entusiasmo pelas modernas conquistas científicas.” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 259) Todavia, ao final da vida, sabendo que seus dias serão poucos, o Doutor Olímpio revê o seu direcionamento e determina a Câncio Barbosa que desglamurize a biografia, percorrendo o caminho inverso, fazendo-a voltar a ser mais espontânea, mais próxima dos fatos:

[...] o Doutor pergunta pela biografia, e tem um estremecimento de alegria ao sabê-la pronta. Passam tardes inteiras lendo-a, e, para grande surpresa, ele pede que todas passagens retocadas sejam escritas na versão original [*sic*]:

- Você ainda tem os apontamentos em seu caderno, não? Pois vamos refazer. Está falso, como está. É bom que a posteridade me conheça como eu fui: apenas um homem.

- Não imagina como isso me deixa contente.

E recomeçam a leitura, pelo princípio. Riscam adjetivos, subtraem parágrafos inteiros e organizam as cenas eliminando a pomposidade artificial, deixando à mostra inclusive as vacilações do protagonista. (ASSIS BRASIL, 2000, p. 258)

³³ “Inesperadamente, é isso que sente: o Castelo começou, e de modo imperceptível, a pertencer à História; ele próprio, o Doutor, ‘um antepassado de si mesmo’, já não é deste tempo.” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 269)

Assim a trajetória do avô e do neto se aproximam: na decisão pela vida em oposição à literatura e à mitificação. Essa decisão é tomada pelo avô ao final da vida e depois de uma longa e secreta conversa com a amante (a mulher com quem ele efetivamente mantinha uma identidade, uma cumplicidade, diferentemente da condessa sua esposa, que antes era um adereço social, como tantos adereços usados pelo Doutor Olímpio). Por sua vez, Páris desistiu da “literatura” depois de ter visto Selene, sua mãe, em Zurique: estava terminada sua busca pela origem. Paralelamente a isso, ele se envolveu com Lilith, uma jornalista francesa. Depois desses dois acontecimentos, ele decidiu:

Não quero assumir uma gravidade filosófica, nem um tom messiânico, nem muito menos quero enfeitar os fatos com literatura, como fazem os romancistas, mas o que aconteceu, aconteceu.

[...]

Eu então entendia tudo o que me acontecera hoje, ontem e desde sempre. E decidi que nunca mais me submeteria à literatura. (ASSIS BRASIL, 2000, p. 286, 289).

Dessa maneira, os dois heróis desse romance passam pelo que configura o casamento sagrado, o casamento místico, e decidem proclamar não a literatura ou a mitificação, mas a verdade. Não o que eles gostariam que tivesse sido, mas o que foi. Não o artifício, o postigo, mas a substância viva e verdadeira. Ou, como queria o Tio Bicho de *O tempo e o vento*, uma literatura que mostre “o que fomos, o que somos, o que fizemos, sofremos, sonhamos...” Essa é a dádiva e, de posse do elixir, a aventura pode recomeçar.

3.4 Narradores da Memória

Como procuramos demonstrar, esses três romances – *O tempo e o vento*, *Anita* e *Um castelo no pampa* – são próximos por vários motivos: além de os autores serem coestaduanos, essas três obras são figurações da história, da cultura e do código de honra gaúchos. Em todos os três aparecem personagens históricos. Em *O tempo e o vento*, os protagonistas são fictícios. Em *Um castelo no pampa*, o personagem e o cenário são fictícios, mas guardam muitas semelhanças com Joaquim Francisco de Assis Brasil e seu castelo na estância de Pedras Altas, conforme podemos perceber a partir do ensaio *Pedras Altas a vida no campo segundo Assis Brasil*, de Carlos Reverbel. E em *Anita* o herói é

figuração literária de alguém que teria de fato existido, mas sobre quem há pouquíssimos registros históricos, restando ao autor um grande espaço para a criação ficcional.

Além disso, um outro diferencial do livro do professor Flávio Aguiar em relação aos outros dois romances aqui trabalhados é que o autor se vale de um anônimo ou quase anônimo da história do Rio Grande como protagonista.

Em *O tempo e o vento*, os protagonistas são da família Terra Cambará, estancieiros ricos e influentes na política. Os anônimos ou quase anônimos serão enfocados principalmente em blocos sem título que intermedeiam os grandes segmentos da narrativa geral (“A fonte”, “Ana Terra”, “Um certo Capitão Rodrigo” etc.). Esses blocos intermediários, que não ostentam título, dão alguma atenção para os anônimos, sendo que aos poucos vai repetindo e tomando vulto o nome Caré, até que esses lúmpens se tornam peões na estância do Angico, sendo que muitas mulheres dessa família se envolvem sexualmente com os homens da família Terra Cambará, quase ou francamente como um serviço a mais das empregadas para os patrões. Situação corriqueira no mundo oligárquico, toada dolente como embalo de rede. Todavia, há uma nota mais aguda na figura de Ismália Caré, amante de Licurgo Cambará por toda a vida, o seu grande amor, constituindo uma espécie de casamento paralelo, e inclusive uma prole, em um arranjo que incluía um rancho na estância e uma casa em Santa Fé, com discrição dos amantes e vista grossa dos demais. Ismália Caré dá nome a um dos grandes segmentos do romance, mas mesmo assim aparece muito pouco, sendo quase apenas um nome mencionado pelos outros personagens, e configurando-se como a muito discreta amante do calado Licurgo. Uma relação mais duradoura que o casamento propriamente dito, pois esse relacionamento começou antes do casamento com a mãe de Toríbio e Rodrigo – a prima Alice, que deixou Licurgo viúvo – e só terminou com a morte do senhor do Angico.

E ainda vale lembrar que o romance de Erico Verissimo começa em uma cena protagonizada pelo quase anônimo José Lírio, campeiro amigo da família Terra Cambará e do seu Sobrado. Todavia, o fecho de *O tempo e o vento* enfoca Floriano Cambará e as primeiras linhas do romance que ele começa a escrever.

Em *Um castelo no pampa*, os anônimos ou quase anônimos são quase todos empregados do Doutor Olímpio e os blocos em que são enfocados narram toda a história de cada um deles, desde nome e origem até como adentraram para o serviço da família e

que fim tiveram. Tanto como em *O tempo e o vento*, os entreatos de *Um castelo no pampa* aparecem em apenas um dos volumes dos três que compõem o romance. E mesmo na figura da amante há similaridades: em ambos os casos, constituem-se quase casamentos paralelos. Porém, Alice Quadros Cambará comporta-se como se ignorasse o relacionamento paralelo do seu marido, ao passo que a Condessa Charlotte incentiva que o Doutor Olímpio mantenha amantes, ao ponto de aquela que foi a mais importante ter se tornado amante a partir de pequenas manobras da esposa. Mas há mais diferenças: se Ismália Caré era uma agregada da estância e quase apenas um nome citado pelos outros personagens, Urânia, a amásia do Doutor Olímpio, é também uma integrante da oligarquia e uma mulher dada a leituras, conforme ficamos sabendo em “O romance”, uma série de segmentos protagonizados por Urânia, um romance dentro do romance, encravado no último volume de *Um castelo no pampa* para, em paralelo e contraponto, narrar muitas das situações que aparecem nos veios principais da narrativa. E acerca de nomes ainda vale acrescentar que Urânia escolhe e dita ao amante os mitológicos nomes dos filhos do Doutor Olímpio com a Condessa.

O tempo e o vento e *Um castelo no pampa* são semelhantes ao ponto de quase ser possível afirmar que, apesar da sua independência, o romance-rio de Assis Brasil é uma reescritura do romance-rio de Erico Verissimo na medida em que conta a mesma fábula: em uma família da oligarquia rio-grandense, o patriarca traiu tanto o código de honra dos homens gaúchos como os seus melhores ideais, as suas maiores virtualidades, inclusive porque passou a participar do poder, e depois veio um descendente que questionou as contradições do patriarca, tornando-as mais evidentes para o leitor. Consideramos que a *reescritura* é uma nova escritura a partir de elementos já articulados anteriormente, uma nova forma ou fórmula para uma fábula já conhecida – o que não implica obrigatoriamente o epigonismo, a diluição, a falta de originalidade. Consideramos que reescrever pode ser um ato criativo, havendo criatividade no ato de rearranjar os elementos já apresentados anteriormente: a partir do mesmo, fazer o novo. Talvez essa seja toda a história da arte e da literatura.

Depois de abordar semelhanças e dessemelhanças em obras que tematizam o mesmo universo histórico e social, vamos reiterar a afirmação de que os três romances analisados neste capítulo são histórias gaúchas que tematizam a força e a fragilidade e cujos

heróis apresentam como dádiva narrativas que envolvem a memória. São todas obras que muito dialogam entre si, assim como a romanesca de Tabajara Ruas participa desse diálogo. Das intervenções de Tabajara Ruas nesses diálogos que acontecem no interior da gauchesca trataremos nos próximos capítulos. A aventura vai recomeçar.

Água (I)

Perto da primavera, antes das chuvas, as águas do rio Uruguai têm um momento de tal transparência que há um grande silêncio na mata ao redor.

[...]

Caminhando nas margens do rio Uruguai, olhando o perfil de Uruguiaiana refletido no rio, o adolescente é livre para pensar. Esse é um dos tesouros que o rio oferece.

O rio da adolescência é o mais belo de todos os rios, ainda mais se é um rio que banha a cidade onde se vive, o que praticamente a torna uma dádiva do rio.

Sentado numa daquelas barrancas, o adolescente imaginou os primeiros homens brancos que pisaram aquela região. Ali criaram um acampamento que virou o posto mais avançado da fronteira oeste do então Continente de São Pedro, embrião do lugarejo que seria chamado Capão do Tigre.

Ali perto, na mesma margem do rio Uruguai, estava fincada a guarnição de Santa Ana, antigo posto de guarda no tempo da guerra das Missões e da Cisplatina.

Quando veio a república, a antiga guarda lusitana foi promovida a segundo distrito do município de Alegrete e tornou-se a coletoria de Santa Ana. Coletoria porque colhia os impostos do tráfego fluvial entre Corrientes, Entre-rios e a República Rio-grandense, de efêmera vida.

As guerras terminaram, a vila cresceu entre danças, carreiras de cancha reta, revoluções e muito trabalho. Um dia tornou-se cidade, uma cidade de fronteira, com uma ponte e outra cidade na frente.

Nas longas tardes de setembro o rapaz sentava na margem do rio e ficava olhando a outra margem. O rio convidava ao sonho e a imaginação desbordava.

Tudo o que o garoto queria era que o domingo chegasse e ele pudesse se aboletar numa poltrona do Cine Corbacho e sonhar com sereias. Naquela época havia sereias na tela do Cine Corbacho.

Os críticos com ar inteligente lamentavam tal fato e escreviam acidamente contra tais películas, o que não me incomodava nem um pouco. Sempre achei que os críticos tinham preconceitos e certa dificuldade em avaliar corretamente a alegria e o colorido e a dança e a harmonia dessas produções que os americanos enviavam maciçamente para o mundo.

Hoje, confesso que revi um pouco esses conceitos. Por motivos que me custam confessar. (PORTO, 1998, p. 56-59)

4. O GAÚCHO TABAJARA RUAS E SEU PAMPA LÍQUIDO

Y conozco tu cara, la mezcla de dureza y debilidad de tu mentón; los ojos que no confiesan nada, la boca que siempre parece ansiosa y no es cierto.

Juan Carlos Onetti

Agora vamos tratar de efetivamente incorporar à tropa o camarada mais esperado. Em verdade, troteamos até aqui para encontrar com ele em alguma barranca de rio, ouvir as histórias que ele conta. Seu nome é Marcelino Tabajara Gutierrez Ruas e talvez o encontremos em alguma sala de cinema, ou perambulando pela beira do rio pelas bandas de Uruguaiana, fronteira com Paso de los Libres, Argentina. Suas histórias são de revoluções, rebeldia, inconformismo, amores bandidos, rios sendo atravessados na noite, chuvas torrenciais, roupas encharcadas, lealdade e traição, fragilidade e força, destino, grandeza. Aventura, drama e tragédia.

O que talvez distinga esse companheiro nascido em 1942 e tão à vontade com os demais é esse senso de grandeza que parece brotar do chão (o chão das pequenas coisas) e a manifestação disso em uma fala poética, uma dicção lírica que parece configurar uma espécie de *épica menor* – ou, conforme anotou Luis Fernando Veríssimo na orelha das primeiras edições de *Netto perde sua alma*, ele tem “um sentido do épico nas pequenas coisas e do humano no épico”. Luiz Antonio de Assis Brasil, em um texto em que comenta “O nosso pampa, tão comum e vário”, assinala que

Já em Tabajara Ruas vemos uma interessante e rica intenção totalizadora, pois é o intelectual de hoje, com os critérios de hoje, que olha para o passado e nele descobre a heroicidade, o épico e o sonoro. Longe de assumir uma atitude maniqueísta, tem olhos para ver que somos seres do milênio terceiro, mas que as origens é que nos dão forma e substância. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 130)

E se em *Um castelo no pampa*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, pudemos perceber muitas reverberações de Erico Verissimo – o ícone da literatura gaúcha no século 20, determinando-lhe tema e abordagem –, se em Flávio de Aguiar vimos o diálogo com Erico explicitado na apropriação de um personagem já de si tão icônico como o Capitão Rodrigo,

em Tabajara Ruas vamos encontrar uma clara declaração da influência do mestre, conforme registrado em uma entrevista ao jornalista Marco Vasques:

Acredito até que o que me despertou para a literatura foi o livro *O cContinente*, do Erico Verissimo, sobretudo a figura do capitão Rodrigo. O Erico me mostrou que, se a gente souber olhar, a grandeza está ao nosso lado, ela não está distante, como pensávamos ao sair de uma sessão de cinema. Foi esse ensinamento dele que me levou a escrever um épico. (RUAS, 2004, p. 187)

Em outra entrevista, publicada 15 anos antes, o escritor é mais explícito sobre já ter tentado seguir muito de perto os passos de Erico Verissimo e ainda vincula sua ligação com a obra de Erico ao fato de ser gaúcho:

Nasci em Uruguaiana, minha formação é a de um guri de fronteira. Não tenho razões científicas para afirmar isso, mas acho que é diferente dos que se criaram em outras regiões. A gente tem um contato muito direto com o outro lado e isso já determina a dimensão de mundo. Foi a partir desse elemento fronteira/pampa que tive o primeiro choque cultural. Eu era adolescente e estava defronte a minha casa lendo *O tempo e o vento* quando passou, bem próximo, um gaúcho a cavalo. Tive a exata sensação de que aquele gaúcho estava saindo do livro; isso me deu uma identificação muito grande com a realidade e a criação. Até aquele momento, eu achava que a literatura era só invenção. [...] Então o mundo era um mundo de aventura, de imaginação, de vielas de Paris, do *fog* de Londres, dos castelos com pontes levadiças. Aí surge Erico Verissimo e me mostra que o mundo épico da aventura está bem ao redor da gente. Acho que esse foi o ponto determinante da minha visão da literatura já na adolescência.

[...]

Comecei a escrever em Uruguaiana mesmo, quando ainda era estudante de ginásio. Escrevi meu primeiro romance à mão, nuns cadernos. Era uma cópia, um pastiche, de *O tempo e o vento*. (RUAS, 1989, p. 4)

Aqui temos uma constante em uma vida multifacetada em muitas ocupações profissionais, em muitos locais de moradia – em muitos países e por três continentes. Em meio a essa variedade toda, as narrativas de Tabajara Ruas têm como elemento comum a busca do pampa, que é sua terra natal, como se o autor estivesse ecoando o mote da parábola evangélica do filho pródigo, um mote que já foi glosado por Raduan Nassar em *Lavoura arcaica*: “estamos indo sempre para casa”.

Tabajara Ruas afirma que escreveu um pastiche da epopeia de Erico quando era um garoto de ginásio. Considerando o ano de nascimento de Tabajara, podemos inferir que isso teria ocorrido por volta de 1957, ano em que transcorre a trama de *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*. Mas esse livro, tema último do nosso trabalho, será abordado um pouco mais adiante. Por agora, vamos nos ocupar de outras obras do autor, outros heróis. Acompanharemos como os heróis de Tabajara Ruas vão se tornando mais gaúchos, como o

pampa vai adentrando a romanesca do autor até que a sua obra se torna indissociável da gauchesca.

Para tanto, veremos a emergência dos heróis na obra do autor – 1) Cid Espigão, 2) Sepé e 3) o general Netto – e então, na abordagem de cada um desses heróis, trabalharemos a partir da cronologia “histórica” figurada no enredos, o que nos levará, no caso do general Netto, a focar primeiro uma narrativa lançada em 2006, voltando-nos em seguida para um romance de 1985 e finalizando com um romance de 1995.

Faremos assim porque procuramos não tanto um levantamento exaustivo da obra do autor e mais, a partir de uma panorâmica, uma caracterização de recorrências – tipos, situações, atmosferas, motes e motivos.

Dessa maneira, acompanharemos como o autor foi construindo seu universo ficcional (algumas vezes recorrendo a personagens e eventos históricos). As bases desse universo foram lançadas em três romances sucessivos – *A região submersa* (1981), *O amor de Pedro por João* (1982) e *Os varões assinalados* (1985) – para, em seguida, chegar a sua configuração definitiva com *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez* (1990), em que o gaúcho aparece de corpo inteiro, em sua coragem, em sua força e fragilidade, nas contradições que alimentam a ele e às narrativas gaúchas. Os livros lançados após 1990 apresentam o que podemos considerar como ajustes e detalhamentos de um universo ficcional que já estava completamente estruturado, tendo chegado a sua plena estatura justamente em *Perseguição e cerco*, porventura o romance mais pessoal do autor na medida em que é a mais circunstanciada recriação de Uruguaiana na obra ficcional de Tabajara Ruas. Para o autor, foi lá que a aventura começou.

4.1 Cid Espigão

A criação do primeiro herói de Tabajara Ruas se deu quando o autor estava exilado e o seu romance é datado de 1974-75, com uma primeira edição portuguesa em 1978. No Brasil, o livro só viria a ser lançado em 1981, já com o autor de volta ao país.

Cid Espigão não é gauchesco ou mesmo não é um gaúcho no sentido restrito de *centauro dos pampas*: é apenas um sul-rio-grandense que vive em Porto Alegre e procura

sobreviver como detetive particular. Esse primeiro título é uma narrativa política vazada em estilo de romance policial com algo de caricato, valendo-se ainda de um elemento de ficção científica e um tom de distopia. É discreta a presença de aspectos que caracterizam e dão o tom em posteriores obras do autor: o elemento líquido e a temática gaúcha. Todavia, há vislumbres desses aspectos, muito tênues prenúncios. O elemento líquido já está no título e se a primeira cena apresenta uma mulher cheia de charme, fascínio e mistério contratando os serviços de um detetive particular, seguindo um clichê do romance policial, ali também se entremostra o fascínio do autor pela água, pelo elemento líquido – e isso já desde o primeiro parágrafo, a primeira linha:

Os olhos da mulher eram verdes – e profundos, imensos, *aquosos*, quase insultantes. Esse tipo de mulher surge de repente, [...] através do vidro *gotejante* dum táxi num tumultuoso anoitecer de sexta-feira [...]. (REGIÃO, 1981, p. 11, grifos nossos)

Não há elementos campeiros nessa história urbana, nesse romance policial que encobre um enredo sobre a luta clandestina, a resistência ao regime militar implantado em 1964. Hermenegildo da Silva Spiguetta, codinome Cid Espigão, é um detetive particular que mantém um escritório pequeno e precário em Porto Alegre. O codinome do personagem é uma referência tanto heróica como cinematográfica³⁴ (o cinema, uma das obsessões do autor, aparece aqui e ali no romance), sendo que o personagem mesmo explicita as referências inseridas pelo autor:

- [...] Cid Espigão, às suas ordens.
- Cid?
- Cid. Como Cid, el Campeador. Conhece?
- Vi o filme. Muito elegante, seu nome. (REGIÃO, 1981, p. 37)

Cid Espigão foi contratado pela senhora Gunter para encontrar seu filho Sérgio, que é estudante universitário e está desaparecido. No desenrolar do enredo, revela-se entre mãe e filho uma ligação que afasta o pai, oficial do Exército. Nas suas investigações, o detetive descobre a adesão do rapaz à luta armada contra o regime. Mais que isso, Espigão também adere à causa da resistência e, em meio às ações dessa luta clandestina, descobre que o presidente da república é um robô.

³⁴ Vale lembrar ainda que o nome de batismo de Cid, o herói nacional de Espanha, era Rodrigo – o mesmo nome de um dos maiores heróis de Erico Verissimo.

Sobre essa segunda e surpreendente descoberta vai se assentando a nova consciência de Cid – que nisso é auxiliado por Mariana (em cujo nome está embutida a palavra *mar*), uma militante de esquerda. Entre ela e Cid Espigão acontece algo que se assemelha ao casamento sagrado de que fala Joseph Campbell (e ainda com o o acréscimo de o idílio ser junto ao oceano) e, acrescente-se, essa jovem se torna a mentora do detetive de meia-idade:

- Tá certo, tá certo. Eu não manjo muito de política, acho a política uma boa palhaçada, mas se descubro que meu país é governado por um boneco, como você acha que eu não vou dar importância?
- Você tem obrigação de dar importância, acho eu. Não disse nada em contrário. O que eu disse é que tem de dar importância pra quem controla o robô e não pra o robô propriamente dito. Porque, se destruímos o robô, que adianta ficar vivo quem faz o robô, quem cria condições para que existam robôs?
- Sim, mas que fazer?
- Aí é que bate o ponto. Mas já é um bom começo pensar que, mesmo destruindo os robôs, os que criaram os robôs continuam. Então, é tão importante acabar com os robôs como com o que origina os robôs. (REGIÃO, 1981, p. 216)

Ele percebe que sua visão da realidade está se transformando:

Era – intuía mais que sabia – a última vez que contemplava a cidade com seus antigos olhos. Estava em gestação silenciosa e dolorida dentro de si uma outra maneira de ver – e essa maneira nova trazia muito da maneira de ver de Mariana – e, assim, em breve, seus olhos teriam não só o orvalho claro e frágil de sua visão de antes mas também a calma lenta e profunda dos olhos de Mariana. (REGIÃO, 1981, p. 228)

Trata-se de uma nova consciência de si mesmo e uma nova consciência política, marcada por um novo olhar sobre a realidade – um novo olhar adquirido junto ao oceano, com Mariana: “Avança consciente de que já foi purificado pela água do mar e que seus olhos são novos, tem peso e textura e um remanso com vida secreta.” (REGIÃO, 1981, p. 250)

Nesse romance, Tabajara Ruas parece pagar o imposto dos escritores da sua geração, tratando de temas políticos – a repressão, a clandestinidade etc. –, sendo esse um enredo muito pouco pessoal se comparado a outras obras do autor. Todavia, na “Segunda parte” (que ocupa apenas 83 das 336 páginas do livro) surgem alguns elementos que vinculam a obra à pessoa do autor.

Vamos ver que elementos são esses.

Depois de um período encarcerado pelas forças da repressão, Espigão consegue fugir, ainda em Porto Alegre, e em meio a essa fuga aparece a única menção que o autor faz, nesse romance, à específica região do Rio Grande onde nasceu e se criou, e é tão marcante em outras de suas obras (incluindo ou sobremaneira em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*): “Sob a ponte correm os trilhos dos trens que vêm do interior do estado – principalmente dos municípios da fronteira.” (REGIÃO, 1981, p. 261)

A volta de Espigão à casa de Olga, sua antiga namorada, é oportunidade para uma menção explícita à obra de Erico Verissimo:

A cama tinha a mesma colcha azul com franjas e na pequena estante para livros (feita de caixões pintados) continuava soberana a coleção encadernada em vistosas capas verdes da obra completa de Erico Verissimo que Olga adquirira pacientemente em moderadas prestações mensais. (REGIÃO, 1981, p. 265)

Também aparece o tema da lealdade e da traição, que se repete nas primeiras obras do autor: “Por que as pessoas traem os companheiros, os amigos, os que amam?” (REGIÃO, 1981, p. 332)

E é já nesse primeiro romance que o autor apresenta algo que se repetirá em outros dos seus livros: a figura do anjo, que, em *A região submersa*, é tanto a entidade do mensageiro divino presente em várias tradições religiosas como a estátua de um ser com asas, um objeto de decoração (a diferença entre uma configuração e outra é o uso de caixa alta ou baixa – CA para o mensageiro divino e cb para o objeto de decoração):

Você olhou como se o Anjo da Anunciação houvesse pousado no cano do Smith and Wesson.

[...]

[...] a cortina tornou se agitar como as asas do Anjo da Morte e o Anjo da Morte ali estava [...]

[...]

A mão já aperta com excessivo ardor o cabo do 38 e os nervos e músculos já estão imobilizados para saltar, correr, deitar, sobreviver. Mas o vulto no alto continua imóvel e silencioso. Vai tomando forma aos poucos na escuridão e Cid distingue algo que é uma asa gigantesca – o anjo.

[...]

A casa trepidou com o terceiro, quarto, quinto e sexto tiros que Cid deu em toda sua vida – tiros que o tornaram espesso e flamejante, tornaram-se visões de bandeiras desfraldadas, clarins e cascos de cavalos golpeando o chão – e que derruba escada abaixo alguém que se ocultava atrás do anjo. (REGIÃO, 1981, p. 196-97, 198, 307 e 308)

Note-se que o anjo se relaciona com o perigo, o frenesi, o combate (“bandeiras desfraldadas, clarins e cascos de cavalo”) e a morte. E também já aparece a figura do cavalo

como ícone de algo irrefreável, como se verá novamente adiante: “Os dias se soltaram como cavalos no pasto.” (REGIÃO, 1981, p. 322)

É típico de Tabajara Ruas que, quando a ação se torna mais densa e decisiva, a linguagem ascenda em um lirismo que conjuga a grandiosidade e as pequenas coisas – tornando mais marcado aquilo que estamos chamando de *épica menor*.

Em entrevista, perguntado sobre produção poética, Tabajara Ruas declarou que “Erico Verissimo afirmava que não escrevia poesia porque ela tinha moldura. É uma explicação. Não sei se o meu caso é esse, mas acho que a minha poesia está camuflada no texto.” (RUAS, 1989, p. 8) Essa poesia camuflada no texto pode ser surpreendida, por exemplo, nesta passagem:

[...] e haverá sobretudo o tempo que deverá passar e se irá transformando num tempo rural, lento, feito de rodas de carretas, atolado, bovino, agrário, e haverá o sono e o momento culminante em que o Esperado surgirá na porta principal da mansão [...] (REGIÃO, 1981, p. 314)

Também se percebe, nas últimas linhas do romance, esse lirismo inserido na prosa, fechando um livro que se apresentou – em um primeiro momento – como um (irônico) tributário da tradição dos romances policiais da chamada série negra:

Fechei os olhos. Continuei de olhos fechados durante toda a marcha do carro através da madrugada, imaginando a cidade invisível, as casas, as ruas, os postes, todos conhecidos e indiferentes, percebendo o carro mover-se numa direção secreta e grandiosa, adivinhando a primavera nascer *molhada do rio*, sentindo-a apoiar-se como um filho na minha face direita. O carro foi rodando sempre, sem parar, rumo ao seu incomparável destino, e eu de olhos fechados, cômodo, relaxado, a cabeça recostada no vidro entreaberto, deixando a brisa do novo dia me encher o rosto duma carícia indefinida: talvez sonho, talvez felicidade. (REGIÃO, 1981, p. 336, grifo nosso)

Esses últimos parágrafos (em que o elemento líquido também se faz presente) descrevem o início de uma jornada de Cid e Sérgio, o rapaz que deveria ser encontrado pelo detetive. Tendo começado sua conscientização política pelas mãos de Mariana, Cid prosseguiu sua politização no cárcere – conforme, já do lado de fora da prisão, ele dá notícia à ex-namorada: “Lá dentro os meninos diziam que tem um jeito de acabar com essa merda toda.” (REGIÃO, 1981, p. 271) É por conta dessa transformação anterior que Cid aceita o convite de Sérgio:

- [...] no momento eu ando é procurando o pessoal que não gosta de merda. Como você falou, somos muitos os que não gostamos. Mas estamos espalhados. Precisamos nos reunir, organizar, trabalhar em conjunto, ter disciplina.

[...]

- Acho que vou custar um pouco a me acostumar [...]. – Você sabe, professor, nós, detetives particulares, somos tradicionalmente lobos solitários. (REGIÃO, 1981, p. 335-36)

Até nesse costume ou cacoete de chamar a todos de *professor* Cid Espigão revela ser o herói, pois está aprendendo, e o seu aprendizado é o de abandonar a sua luta individual para abraçar uma luta coletiva para transformar o mundo. Desse modo, todo o enredo desse primeiro romance de Tabajara Ruas é tão somente a narrativa da compreensão, por parte do herói, de que precisa aceitar a missão que a ele se apresenta. E só na última página ele se decide a sair na sua jornada de paladino. Agora sim, a aventura pode começar.

Todavia, em uma outra aventura, ocorrida cerca de uma década depois e publicada em livro somente em 2008, Espigão não revela ter adquirido essa consciência de que falamos: em *O detetive sentimental*,³⁵ Espigão é apenas um homem comum tentando ser detetive particular e, enquanto isso, vai sobrevivendo como segurança de boate até que, por circunstâncias, surge um cliente. E se em *A região submersa* o autor fez o percurso dos autores da sua geração, construindo sua trama sobre temas políticos, em *O detetive sentimental* isso aparece de modo lateral, em um caricato ditador latino-americano e no movimento de resistência a esse ditador – que lembra tanto o coronel Kurt de *Apocalypse Now* como Jabba, o monstruoso gângster que escravizou a princesa Leia na série *Guerra nas estrelas*.

Em *O detetive sentimental*, o “general Augusto Herculano Rodriguez de Portillo y Saavedra Mendoza Borges, El Sanguinário, desaparecido desde 1947, ano em que foi presidente da Bolívia durante dois minutos e meio” (DETETIVE, 2008, p. 114), conhecido como El Generalíssimo, traz sob seu comando cruel uma pequena área na fronteira do

³⁵ Em 1982, essa narrativa foi publicada como folhetim com o título de *A segunda existência de Terry Lennox*, em 165 capítulos diários, pela *Folha da Tarde* de Porto Alegre. Em 1985, o mesmo folhetim foi publicado em capítulos diários por *O Estado do Paraná*. Em 1987, totalmente reescrito e agora com o título de *O labirinto invisível*, foi publicado em 160 capítulos diários pelo *Diário do Sul* e a *Gazeta do Paraná*. Além disso, havia o projeto, não realizado, de publicar uma série de Cid Espigão, em cinco volumes, com os títulos de *O labirinto na rua da Praia*, *A imperatriz do pântano*, *A sombra do lobisomem*, *Noches de Acapulco* e *Good bye Mr. Lennox*. Nessa sequência, tais títulos correspondem ao desenrolar do enredo de *O detetive sentimental*. O fato de esse texto, no seu primeiro tratamento, já contar duas décadas é mais uma evidência de que o universo ficcional do autor foi se configurando até o lançamento de *Perseguição e cerco...*, em 1990, a partir do que tal universo já está completo em suas linhas mestras.

Pantanal Matogrossense. A legítima monarca do povo local, chamada a Princesa, é sua prisioneira. Comandando uns poucos guerreiros, o irmão da Princesa a resgata e o Generalíssimo é julgado sumariamente, recebendo a sentença (que é executada) de ser devorado vivo pelas piranhas.

Há sátira e ironia na maneira como o narrador apresenta, em uns poucos diálogos, o ideário esquerdista do irmão da Princesa. O uso do registro irônico e paródico já estava em *A região submersa*, mas em *O detetive sentimental* esse tom é acentuado.

Contudo, a paródia não se faz apenas nos aspectos políticos, pois também se repete a sátira/homenagem aos romances policiais e, desta vez, há uma intertextualidade explícita com a literatura da chamada *série negra*. Uma das interpretações possíveis para *O detetive sentimental* é considerá-lo uma reescrita de *O longo adeus*, romance *noir* publicado em 1953 por Raymond Chandler (1888-1959), estabelecendo um jogo intertextual explícito. Nesse sentido, a primeira página de *O detetive sentimental* é uma paráfrase da primeira página de *O longo adeus*, como podemos constatar.

Primeiramente, vamos ao texto de Raymond Chandler, narrado em primeira pessoa pelo detetive Philip Marlowe, protagonista da trama. A cena se passa no estacionamento de uma casa noturna em Los Angeles, a cidade de Marlowe:

A primeira vez que vi Terry Lennox ele estava bêbado, num Rolls Royce Silver Wraith, em frente ao terraço do The Dancers. O manobrista do estabelecimento havia trazido o carro e ainda segurava a porta aberta pois o pé esquerdo de Terry se balançava do lado de fora, como se ele tivesse esquecido de que tinha um. Terry mostrava um rosto jovem, mas seus cabelos eram brancos como ossos. Pelos olhos podia-se dizer que estava no limite do porre total, mas ao mesmo tempo parecia apenas um rapaz desceite, de *smoking*, que estivera gastando dinheiro demais numa dessas espeluncas que existem para esse fim e não outro. (CHANDLER, 1985, p. 7)

Agora, o início do romance de Tabajara Ruas, trecho narrado em primeira pessoa por Cid Espigão.³⁶ A cena se passa em Porto Alegre:

Curvado sobre a porta do Rolls Royce prateado, segurando o molho de chaves, o bêbado ergueu um olhar interrogativo, onde poderia haver um anúncio de súplica.
- Perdão?
- Perguntei se posso ajudar.

³⁶ O registro do texto de *O detetive sentimental* oscila entre um narrador em terceira pessoa e Cid Espigão em primeira pessoa, sendo que muitas vezes, contando o que sucedeu consigo, ele se refere a si mesmo pelo pronome *você*, conforme uso muito comum na linguagem oral: “Você ajudou-a a levantar-se.” (DETETIVE, 2008)

Eu tinha acabado de dar o último tapa no segundo baseado da noite, no lado mais escuro da fachada da boite, observando o bêbado se desentender com a porta do carrão, enquanto sobre mim desabavam os sons de uma rumba morna de requiebro e atabaques. (DETETIVE, 2008, p. 5)

O rapaz embriagado que recebe o auxílio de Espigão é Cisco Maioranos Júnior e seu pai é o mesmo Terry Lennox que recebeu auxílio de Marlowe no romance de Chandler e, ao final da história, para se livrar de algumas sérias complicações, assumiu uma outra identidade com o nome de Cisco Maioranos, depois de se submeter a uma operação plástica no México.

No desenrolar das peripécias, Espigão vai a Los Angeles e tem oportunidade de falar com Marlowe (que insiste em considerar como mexicano aquele gaúcho que lhe apareceu pela frente). Os dois detetives trocam impressões:

O velho olhou para o teto, depois para a vidraça onde a água escorria.

- Faz tanto tempo... Conheci Terry Lennox por acaso. Era um bêbado, mas um bêbado brilhante. Um bêbado cordial, vamos dizer assim. A primeira vez que eu o vi ele estava completamente bêbado, saindo de uma boate, sem conseguir entrar no carro. Tive pena e dei-lhe uma mão.

- A primeira vez que vi Júnior ele estava completamente bêbado, saindo de uma boate, sem conseguir entrar no carro. Também tive pena dele.

Philip Marlowe olhou para o detetive com assombro.

- Os bons samaritanos se ferram, cucaracha.

Ficaram em silêncio, escutando a chuva. [...]

- Olha aqui, mexicano, vou te dar um conselho, e de graça: cai fora.

- Cair fora? Por que, senhor Marlowe?

- Um dia eu fui como você. Jovem, sem um centavo, com a pretensão de querer mudar o mundo. (DETETIVE, 2008, p. 281)

No prefácio a uma edição brasileira de *O longo adeus* (a edição de que nos servimos), o crítico, jornalista e escritor José Onofre (autor de *Sobra de guerra*, também um romance que mescla o gênero policial e situações típicas da ditadura brasileira – e, de resto, das ditaduras em geral) faz comentários que cabem tanto a um desses detetives ficcionais como ao outro. Onofre afirma que

Raymond Chandler sempre soube – e afirmou várias vezes – que seu detetive Philip Marlowe era um sentimental e um perdedor. [...] Marlowe mergulha no caso na pior das condições que podem envolver um profissional: está pessoal e emocionalmente envolvido no centro do caso. (ONOFRE, 1985, p. 5)

Além das óbvias diferenças entre Los Angeles e Porto Alegre, há uma diferença de grau em Espigão, porventura um grau de desespero: ele sempre se envolve e de alguma

forma se transforma. Espigão descobre que Terry Lennox e Cisco Maioranos (pai) são a mesma pessoa. A diferença aqui é que Lennox/Maioranos não é mais o bêbado gentil que fez amizade com Marlowe: Lennox/Maioranos tornou-se um criminoso, patrão de assassinos, um homem sinistro que mantém ligações com um ditador sanguinário (o Generalíssimo) e patrocina bizarras experiências genéticas, criando seres monstruosos, como o gigantesco assassino oriental Chung Ching Chim, que perto do fim da história confessa:

- Me adestraram na arte de matar. Treinei desde minha infância nisso. Sou um perito. Convenceram-me de que eu era um mutante, um ser de laboratório. E era verdade. Eu não sou gente nem máquina nem bicho. Uma parte de mim é carne, outra é uma liga de aço especial, outra é um animal feroz. (DETETIVE, 2008, p. 414)

Defrontando-se com Lennox/Maioranos, Espigão tem o aprendizado desta nova aventura: se em *A região submersa* ele compreendeu a perversidade do poder e adquiriu uma consciência política (que não se faz presente na nova aventura), em *O detetive sentimental* ele compreendeu a perversidade e a força corrosiva do dinheiro, porque Lennox se transformou em Maioranos e Maioranos é um homem mau: “Dom Cisco Maioranos tinha um poder terrível: dinheiro.” (DETETIVE, 2008, p. 441)

E ainda há uma outra menção explícita a uma outra obra ou antes a um outro escritor, uma menção que não se articula tanto com a trama, como é o caso desse diálogo com um romance de Raymond Chandler, mas fazendo essa outra menção Tabajara Ruas homenageia um autor que muito considera e muito o influenciou – tanto na linguagem como na atmosfera das suas narrativas:

Talvez o maior escritor do mundo seja Onetti. Juan Carlos Onetti, um uruguaio suavemente perverso. Se tivesse Onetti como cliente poderia perguntar por que se ama uma mulher surgida na noite, sob a luz de um luminoso, empunhando uma arma e luzindo uma cabeça raspada e brilhante, testemunho e estandarte de uma vontade dissidente. Mas Onetti não era meu cliente. Onetti estava morto e enterrado. (DETETIVE, 2008, p. 83)³⁷

³⁷ Aqui temos um pequeno deslize, um anacronismo produzido por Tabajara Ruas, pois Onetti viveu entre 1909 e 1994 e o enredo de *O detetive sentimental* se passa antes da morte do escritor uruguaio, conforme está registrado logo na segunda página do texto: “Vos asseguro que meu encontro com o Tribunal Secreto foi nessa fria madrugada de agosto do ano de 1987, pouco depois de que pousei os olhos em Cisco Maioranos Júnior pela primeira vez.” (DETETIVE, 2008, p. 6)
Além disso, há outras pequenas incongruências na história.

Mais tarde, Onetti é novamente lembrado por conta da perplexidade do herói diante dessa mesma mulher, pela qual se apaixonou e que novamente surge na noite:

Ela apareceu [...] empunhando o cigarro e perguntando [...]

- Você tem fogo?

Está na página 164 da edição Seix Barral de *El astillero* que siempre es difícil hablar del amor y es imposible explicarlo. (DETETIVE, 2008, p. 263)

Como se vê, as duas menções a Onetti³⁸ acontecem por conta do amor, ou da paixão, ou apenas o desejo ou interesse por uma mulher que aparece na história ligada a forças inimigas. Mas essa mulher é o arauto, que tanto atrai como amedronta o herói (já vimos essa dubiedade do arauto feminino quando mencionamos como Trinity aborda Neo no primeiro filme da série *Matrix*). E a mulher que fascina Espigão é um dubio arauto feminino porque ameaça o herói com uma pistola e também vai fornecendo pistas para ele ou para seu cliente, dando sinais tanto de “Alto lá!” como de “Venha!” E essas pequenas pistas permitem a Espigão ir desvendando a trama. Portanto, amor, perigo e vitória sobre o perigo estão muito próximos, ainda mais porque a Irmã Um (este é o nome da mulher misteriosa no romance) salva o herói no seu momento de maior dificuldade, quando ele estava prestes a ser morto por uma capanga de Maioranos.

É com a Irmã Um e com a Princesa que o herói se envolve, em figurações do casamento sagrado que ocorrem no contexto do cumprimento da missão, isto é, o justicamento dos homens que promovem o mal – El Generalíssimo e Lennox/Maioranos.

Mas o que mais nos interessa no enredo de *O detetive sentimental* é o fato de com este romance o autor lograr a inscrição do cidadão Cid Espigão na gauchesca – não por ele mesmo, mas por sua origem na fronteira (elemento mencionado de passagem em *A região*

Há o fato de o tio Chinão continuar fumando palheiros e cevando o chimarrão depois de ter sua mão direita decepada, sendo que para enrolar um cigarro de palha e preparar o mate normalmente são necessárias as duas mãos.

E também, mais no início do romance, Espigão menciona mais de uma vez a necessidade de retirar do penhor seu Smith & Wesson 32, já que está com um novo caso para resolver, e em dada altura, em um momento de dificuldade, ele recorda que há um velho Colt guardado em uma gaveta no seu escritório e apartamento.

Todavia, o ritmo geral do romance, muito próximo do enredo de aventura, permite essas “licenças poéticas”.

³⁸ Em Juan Carlos Onetti é frequente a metalinguagem por meio de personagens que se põem a escrever ou meramente contar histórias, estabelecendo no interior das obras um jogo entre o enredo, o onírico e a ficção dentro da ficção. Em Tabajara Ruas, a metalinguagem se dá principalmente pelas muito frequentes menções a obras e autores da literatura, do cinema, da música, dos quadrinhos.

submersa) e pela presença de um personagem que encarna totalmente o tipo gaúcho, até mesmo pela estereotipação. Porém, vale lembrar que se trata de um romance policial, gênero cujos clichês são uma tradição, algo já consolidado e esperado.

O personagem que estabelece o vínculo com o pampa surge quando o herói, logo depois de ter seu primeiro confronto com o inimigo, volta para casa combalido:

Na porta do seu apartamento, o homem acororado levantou-se. [...] Usava chapéu de barbicacho, vestia bombachas e calçava botas.

- Mas y que tal le vai, parente?

Você percebeu o lenço vermelho no pescoço, o aroma do fumo crioulo. Você começou a cair.

- Barbaridade, tchê! Tu tá mais feio que rodada em lançante!

Você caiu de cabeça no piso de madeira do corredor, afundando numa coisa macia. A escuridão. (DETETIVE, 2008, 44)

Ferido e com febre, Espigão percebeu a figura de maneira nebulosa, mas logo em seguida o reconhecimento aconteceu:

Depois que Olga morrera ninguém tinha chave do meu apartamento. A porta abriu-se e entrou uma figura enorme, maior ainda pelo chapéu negro de abas largas a encimar-lhe a cabeça. Usava lenço de seda vermelho, colete escuro, guaiaca com enfeites de prata, bombacha e botas. O rosto queimado, picado de bexiga, era ornamentado por um bigodão retorcido, grisalho, amarelado pela fumaça do palheiro.

O homem tirou o palheiro da boca e seu vozeirão estremeceu meus intestinos, ainda debilitados.

- Mas e que tal, parente.

Custei a encontrar a voz.

- Tio Chinão. (DETETIVE, 2008, p. 44-45)³⁹

O tio revela um apego ao mundo campeiro nos menores detalhes. Estar na metrópole gaúcha é algo a que foi levado por circunstâncias, mas ele não descuida de um forte vínculo com o campo: avidamente, pergunta às pessoas, nos primeiros dias em Porto Alegre, “adonde fica a estátua do Laçador?” (DETETIVE, 2008, p. 42 e 47), tradicional monumento ao gaúcho que foi inaugurado em 1958 e teve como modelo Paixão Côrtes. Tanto o Laçador como Paixão Côrtes são ícones do gauchismo. O apego de Chinão ao mundo campeiro é marcado até nas preferências alimentares:

³⁹ Há uma ambiguidade no nome (ou apelido) do tio, já que *china* tem o sentido de “mulher” no linguajar gaúcho, de modo que o apelativo do tio significaria “mulherão”. De maneira lateral, ainda podemos assinalar que o assassino oriental Chung Chum também é um “chinão” por ser um chinês imenso e se o tio Chinão tem uma ambiguidade apenas no nome, o assassino é realmente ambíguo desde a sua indefinição quanto a espécie (trata-se de um ciborgue que é um tanto humano, um tanto animal e um tanto máquina) e quanto ao gênero, pois se apaixona por Cisco Mairanos Júnior, que por fim faz uma operação transexual e se torna Dolores.

- Olha a boia, guri. Não é grande coisa. O puchero fica para outro dia porque ia demorar muito. Veio um carreteiro mesmo. Carreteiro de cidade. Não é a mesma coisa. (DETETIVE, 2008, p. 48)

Essa fala do personagem é relevante na medida em que, quando aparecem na obra do autor, as iguarias campeiras têm sempre esse mesmo significado de apego ao mundo gaúcho ou pelo menos uma conexão com esse mundo por parte de pessoas que têm nele a sua origem, mas já vivem outra realidade, mais urbana, menos tradicional (ou já em outra e nova tradição). É essa a condição de Cid Espigão, que em dado momento confessa: “Apesar de gaúcho da fronteira, a única vez que montei num cavalo foi aos seis anos de idade, num parque de diversões.” (DETETIVE, 2008, p. 188)

A certa altura, Espigão considera a importância da presença líquida em sua vida: “Lá fora chove. Em Porto Alegre sempre está chovendo quando arrumo um caso.” (RUAS, 2008, p. 82)⁴⁰ Em verdade, a água figura em muitos momentos da narrativa, começando nos subterrâneos de Porto Alegre, para onde Cid é levado juntamente com Cisco Maioranos Júnior. Nesse submundo, a água se mostra na sua ambivalência de ser a matéria ou origem mesma do universo, podendo assumir as mais variadas facetas e ser tanto a possibilidade da redenção como uma ameaça. Vejamos. O herói foi trancafiado em um cubículo com um sem-número de ratos, que começam a mordê-lo. Apoiando-se na parede, ele percebe um tubo, no qual se segura e,

Então, alguma coisa cedeu e você desabou novamente no piso, fechando os olhos. Um jato violento de água no rosto, brusco alívio ao desaparecer da carne a pressão dos milhares de dentes afiados. A água caía sobre você, torrencial.

E afastara os ratos. Você compreendeu: o tubo se partira. Era de alumínio, muito antigo, comido de ferrugem, e não resistira a seu peso.

[...]

Havia essa possibilidade, um tanto prosaica: se a água não parasse de jorrar, em algumas horas inundaria a cela. Boiando pacientemente, esperaria o momento de alcançar a abertura no alto da parede. Dali saltaria para o corredor. (DETETIVE, 2008, p. 21)

Até aqui, a possibilidade de redenção, pois o herói conseguiu flutuar até perto da abertura na parede. E agora, a ameaça:

⁴⁰ A afirmação ecoa Ana Terra: “Sempre que me acontece alguma coisa importante, está ventando.” (VERISSIMO, 1949, p. 72)

Tomo impulso e subo. Minha cabeça entra na abertura, agora os ombros. Poderei passar. (Evadir-se é uma palavra ungida.) Do outro lado está o corredor e o início da salvação.

A tradição ordena que haja *guardiões*, mas não vejo ninguém. Espero, empoleirado. Os olhos necessitam tempo para acostumar-se com a nova qualidade do escuro. Algo se arrasta. Firmo o olhar. Algo se arrasta no piso molhado. Sinto, um a um, todos os pêlos do meu corpo se eriçarem do mais legítimo e compreensível horror.

Dois metros abaixo, no corredor da salvação, então [*sic*], pacientes, pesados, aparentemente dormitando, os meus *guardiões*.

Seis jacarés, brilhosos, imóveis. (DETETIVE, 2008, p. 26, grifos nossos – é de se notar que aqui Tabajara Ruas utiliza porventura sem o saber um termo de Campbell)

Todavia, o herói consegue se livrar desses aquáticos guardiões do limiar e segue em frente, para encontrar o elemento líquido novamente no Pantanal, assim como em um parque de diversões em Los Angeles, junto ao mar, e até mesmo no deserto do México, em um ônibus de Los Angeles para Acapulco. Durante a viagem, Espigão adormece e, em um sonho iniciático, é conduzido por um xamã ao longo de três dias de caminhada, até alcançarem uma pirâmide. O herói vai se entranhando na pirâmide (o que equivale se entranhar ainda mais naquele enigmático sonho em que suas mãos foram transformadas em cobras verdes), até que

Já pisava em detritos não identificados, pensou perceber um rato disparar entre os pés de pedra de uma estátua enorme.

Parou junto à estátua.

O pé dela tinha o dobro do seu tamanho. O resto se perdia na escuridão do alto. Tropeçou. Abaixou-se: uma tampa. Uma tampa circular, metálica, com uma argola para ser erguida.

Enfiou o pé ali e com algum esforço ergueu-a. Deparou com uma escada também de metal, descendo em curva para um lugar mais negro, de onde vinha um fragor de água. (RUAS, 2008, p. 383)

Ao final desse sonho, a cobra que está no lugar da mão direita morde o pescoço do herói. O lado direito se identifica com os aspectos masculinos e racionais,⁴¹ de modo que

⁴¹ Segundo o verbete “Direita/esquerda” do *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, “Certos comentários rabínicos assinalam que o primeiro homem (Adão) era não só andrógino mas homem do lado direito e mulher do lado esquerdo. Deus o rachou verticalmente em duas metades, quando da distinção *homem/mulher*./ A Idade Média cristã não escapou a essa tradição, segundo a qual o lado esquerdo seria o lado feminino, em oposição ao direito, masculino. [...] Entre os gregos, o lado direito era o lado *do braço que ergue a lança*. [...] A mão direita é símbolo de ordem, de retidão, de trabalho, de fidelidade; a mão esquerda é símbolo de desordem, incerteza, exprimindo *as variações da consciência humana*. [...] No Extremo Oriente, pelo contrário, o lado esquerdo é que parece favorável. O que redundava em privilegiar o noturno com relação ao diurno, a realidade secreta com relação à aparência [...] Da mesma forma, na tradição japonesa, a esquerda é a sede da sabedoria, da fé, do instinto. [...] Na tradição cristã do Ocidente, a direita tem um sentido ativo; a esquerda é passiva. [...] a direita exprime a sagacidade da razão e se exerce no esforço. A esquerda, amiga do repouso, designa a vida contemplativa e a sabedoria; realiza-se na paz e no silêncio. [...] Em política, a direita simbolizaria a ordem e a estabilidade, a autoridade, a hierarquia, a tradição, uma relativa

nesse sonho Espigão sofre um bote da própria racionalidade. Nosso detetive se considera um tolo sentimental, mas ele se autossabota não por se envolver, não por atender ao seu lado intuitivo e sentimental, mas pela racionalidade. Talvez seja por isso que, envolvendo-se, entregando-se a peripécias e se defrontando com forças muito superiores, ele sempre se safa, porque segue a intuição e deixa que a existência flua, mostrando os caminhos corretos, as soluções, as saídas.

Vale ressaltar que o tio Chinão dá apoio a seu sobrinho em vários momentos, ele é o vínculo do herói com a sua origem, e em um corpo a corpo com o assassino Chung o tio tem sua mão direita decepada, reforçando o aspecto dubio que o seu nome revela: Chinão passa a operar apenas com a mão esquerda, apenas com o aspecto feminino, a intuição, a partir disso fortalecendo e dando mais apoio ao lado intuitivo do sobrinho – sem que isso signifique feminilidade ou homossexualidade nem em Chinão e nem em Cid.

Espigão sabe da força do tio, sabe que Chinão não precisa de amparo, já que ele, tio Chinão é o amparo. Na última cena do romance, Cid justiça Lennox/Maioranos nesse ato redime a si mesmo e vários dos seus companheiros, mas não menciona o tio:

Apontei a Magnum para ele. Murmurei, com um mínimo de ódio, murmurei, por mim, por Júnior, por Hecatombe, por Chung Chim, por muitos outros otários tristes e melancólicos como nós, murmurei:

- Goodbye, mister Lennox.

Acertei o tiro bem no meio da testa. (DETETIVE, 2008, 446)

O tom do adeus a Lennox/Maioranos lembra uma prece, uma ladainha na qual Espigão menciona personagens que de um modo ou de outro foram brutalizados pelo antagonista, o homem mau dessa narrativa. Entre os nomes mencionados não está o do tio Chinão porventura porque ele representa uma força telúrica e atávica, a força do pampa que não se deixa contaminar.

Porque existe o tio Chinão, a aventura pode continuar.

autossatisfação; a esquerda, a insatisfação, a reivindicação, o movimento, a busca da justiça social, de maior progresso, a libertação, a inovação, e o risco.”

4.2 Sepé

O segundo herói criado por Tabajara Ruas aparece no segundo romance lançado pelo autor, *O amor de Pedro por João* (1982),⁴² narrativa com muitos personagens, vários deles podendo ser considerados heróis. Se *A região submersa* embala a trama política em uma narrativa policial com algo de caricato, *O amor de Pedro...* já é francamente sobre a luta contra o regime militar. Na orelha da edição de 1998, o crítico, jornalista e escritor José Onofre comenta o caráter coletivo da jornada dos heróis desse segundo romance do autor:

O texto é a memória, ou melhor, retalhos de uma memória coletiva que se torna o narrador. Como quem examina os destroços de um carro para tentar saber o que aconteceu com ele, o narrador junta pedaços diversos de vidas, de tempos, de lugares, recompondo, pouco a pouco, inteira e completamente, a forma original de uma aventura política e pessoal que tem a grandeza da experiência [...].

Vamos acompanhar pedaços de uma vida, a de Sepé, um descendente de índios missioneiros que é justamente o personagem mais contraditório, também porque nele são figurados os dilemas da coragem, da lealdade, da rebeldia e da traição, temas centrais não apenas nessa narrativa como em toda a obra do autor – e, de resto, temas universais da literatura e da arte.

⁴² *O amor de Pedro por João* também circulou, em edição de 1991, com um subtítulo – *O dia em que Dorival encarou a guarda* – destacado na capa, aproveitando comercialmente o sucesso do curta-metragem *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986), dirigido por Jorge Furtado e baseado em um episódio do romance. Nesse episódio, o personagem Dorival, um imenso homem negro, está encarcerado e pede (sempre a água!) que lhe seja permitido tomar um banho - o dia estava muito quente. Diante da negativa, Dorival vocifera, exige que venha um militar mais graduado, capaz de dar a ordem que ele reivindica. Vários militares de plantão no quartel foram mobilizados, de soldado raso a tenente. Dorival ouviu insultos e foi espancado, mas foram necessários oito homens para contê-lo.

Narrando esse corpo a corpo entre o encarcerado e os carcereiros, o autor encontrou ocasião para apresentar nesse romance a figura do anjo – uma de suas marcas:

“Subitamente audaciosa a soldadesca avançou. E estacou com um único calafrio de pânico porque Dorival junto à parede executou sutil movimento de anjo. Pesava cem quilos, media um metro e noventa, calçava quarenta e quatro e executou sutil movimento de anjo. E riu.” (AMOR, 1982, p. 180)

E por fim, ainda que de outra maneira, foi concedido o banho:

“- Limpem o sangue – disse o tenente./ [...] Arrastaram Dorival pelos pés até o banheiro. Largaram-no debaixo do chuveiro, abriram a torneira. A água fria reanimou-o. Apoiou-se nos cotovelos, as costas encontraram a parede, de olhos fechados ficou gozando a água.” (AMOR, 1982, p. 180)

Onofre ainda identifica um elemento sempre presente nas narrativas de Tabajara Ruas, e acrescentamos que também esse é um tema da literatura universal: o confronto do homem com o seu destino, o encontro do herói com a sua missão, a sua bem-aventurança. Mais que identificar a presença do tema do destino, Onofre o vincula à experiência da fronteira, pois

[...] o que me fascinou no livro foi o sentimento de grandeza diante do infortúnio [...]. Este é um romance onde os personagens, como antigamente, lidam com um negócio que o pessoal da fronteira, no meu tempo, costumava chamar de destino, sorte, coisas assim. As coisas não se explicam, são lembradas, acontecem, acabam, como o próprio tempo da gente acaba.

Essa fatalidade, esse jeito seco e definitivo de encarar as coisas que é atribuído ao “pessoal da fronteira”, aparece já na primeira página, em um comentário atribuído a Sepé⁴³ – que assim surge na narrativa de modo oblíquo: “Só muito depois é que iriam reparar [...] no gesto preciso, grave (feminino, diria Sepé), usado para afastar os cabelos da testa.” (AMOR, 1982, p. 7)

Mas por enquanto vamos nos concentrar um pouco nesse personagem marcado por um gesto que Sepé considera feminino. O seu nome (ou talvez seu codinome guerrilheiro) é Marcelo Oliveira. Na primeira página, ele observa o ambiente em que chegou – a embaixada argentina no Chile, logo depois da queda do presidente Salvador Allende (1908-1973) e a instalação do governo repressor do general Augusto Pinochet (1915-2006). O entorno lhe traz lembranças e pela primeira vez em sua obra Tabajara Ruas menciona sua cidade natal:

Pensa em acampamentos ciganos, na feira *hippie* que visitava aos sábados na praça do Hospital de Caridade em Porto Alegre; pensa no circo que armavam todas as primaveras junto à ponte, em Uruguaiana. (AMOR, 1982, p. 9)

Em linhas gerais, o enredo trata da resistência aos regimes militares do chamado Cone Sul do continente americano na primeira metade da década de 1970 e o guerrilheiros são tanto jovens universitários que aderem à luta armada como operários que também são velhos militantes comunistas.

⁴³ A título de lembrança, vamos registrar que Sepé é o nome do herói e santo guarani.

Buscando no emaranhado, como personagens centrais vamos encontrar Marcelo Oliveira, Sepé, Josias, Degrazzia e João Guiné. Em larga medida, a narrativa apresenta os caminhos feitos por Sepé e João Guiné para se encontrarem na fronteira do Rio Grande do Sul, cumprindo determinação do organismo clandestino ao qual estão ligados. Para saírem em suas respectivas jornadas, cada um deles interrompeu um relacionamento com uma mulher. Pelo que coloca o narrador, podemos supor que eram relações pacíficas, plenas de um companheirismo e de uma harmonia que configuram o casamento sagrado.

João Guiné, um negro alto e elegante, desloca-se desde Puerto Montt, no Chile, enquanto Sepé, um gaúcho de origem indígena, parte de Fortaleza, no nosso Nordeste. Esses dois ativistas se conhecem de longa data, fazem parte do grupo mais firme dentro da organização clandestina e confiam um no outro. As viagens de um e outro – um atravessando Chile e Argentina e o outro percorrendo boa parte do Brasil, no sentido Nordeste-extremo Sul – são também um reconhecimento do continente e do país.

Na figura de Josias, o pai de Sepé, encontramos um velho esquerdista, alguém que desde a adolescência tem ideias contrárias à opressão, embora não tenha saído em uma jornada de aventura como fez um companheiro de geração e de ideais:

Eram ambos adolescentes esqueléticos. Josias tinha a pele acobreada e silêncios de índio. Degrazzia espalhava serenidade de seus olhos celestes e as mulheres do bairro não resistiam em passar a mão nos cabelos encaracolados e amarelos como o ipê na primavera. Degrazzia era aprendiz de sapateiro. Seu mestre, o corcunda Paolo. Meio cego, falando mal o português, ciciando-o com ar de sabedoria que intimidava o adolescente, remendando solas, amolgando o couro, cosendo rasgões ou cevando o mate, Paolo dissertava, no seu idioma de coruja gripada – sem olhar o aprendiz fascinado – a respeito duma coisa complexa, misteriosa, imensa, tentadora, uma coisa europeia e todavia próxima, um tal de anarquismo. (AMOR, 1982, p. 18)

Vale ressaltar aqui a figura do mentor e, mais que isso, os “silêncios de índio”, que já vimos no Pedro Missioneiro de Erico Verissimo. Mas se o mentor falava do anarquismo, o aprendiz de sapateiro e de revolucionário foi embora com a Coluna Prestes, legendário grupo armado cujo líder, o gaúcho Luís Carlos Prestes (1898-1990), depois fez uma opção pelo comunismo:

- Vou embora com os rebeldes.

Estava parado, imóvel na frágil luz da madrugada, transformando-se lentamente ante os olhos de Josias. O adolescente maltrapilho e sub-alimentado dava lugar a uma espécie de *arcanjo* louro, esguio – *áspero e feminino* – uma espécie de prematuro general, como se portasse dragonas douradas, botas reluzentes, como se viesse acompanhado de estandartes e rufar de taróis.

- Falei com o capitão. Ele disse que não podia me impedir de ir. Ele disse que cada qual é dono do seu destino.

Da rua veio algazarra de multidão, veio tropel de cavalos, vozes de comando.

[...]

O capitão levantou o braço. Alguém gritou uma ordem. O clarim ressoou. A Coluna começou a mover-se. Como algo irreal, como um trem, poderosamente, esmagando as casas com o poder da sua magnificência, a Coluna começou a mover-se. Os ponchos cobriam as ancas impacientes dos cavalos.

[...]

Josias sentiu a mão áspera de Paolo apertar com emoção seu braço. No meio da nuvem de poeira tornada dourada pela luz da manhã vislumbraram o aprendiz de sapateiro montado num animal escuro; o aprendiz de sapateiro: grave, soberbo – já longínquo – sagrado cavaleiro.

Na curva do ipê voltou-se na sela e acenou um adeus. (AMOR, 1982, p. 19, grifos nossos)

Saindo em busca do seu destino (sua missão, sua bem-aventurança), Degrazzia figura ser um arcanjo. Segundo a tradição, os anjos são os mensageiros de Deus e não têm sexo. O arcanjo Degrazzia não era assexuado, antes carregava em si os dois gêneros, uma dubiedade semelhante ao gesto grave e feminino de Marcelo: Degrazzia era áspero e feminino.

Quando Sepé se dá a conhecer, Marcelo fica desconfortável com o jeito ambíguo do índio, sua fama de ambivalente:

Abre os olhos. Ante si esvoaça um rosto de bugre, nebulosamente conhecido.

- E essa marca na cara, tchê?

Dizia tchê como manda o figurino.

[...]

Quem é você?

- Sepé.

Claro, devia ter adivinhado. Está aí, muito próximo, o nariz largo, os lábios grossos onde sobrevive o sorriso entre tolo e sarcástico, os cabelos arrepiados manchando o rosto de sombras, o amarelo dos olhos de onça *ameaçando com candura*.

- Então é você...

Sepé sacode a cabeça, afirmativo, de algum modo esquivo e paternal, o sorriso alterado por tênue crispação; pode ser pena, desculpa ou falta de caráter.

[...]

Está ainda embrutecido pelo sono. As luzes são demasiado intensas, descobre o cheiro de suor que exala do outro, recorda vagamente um interrogatório numa sala de delegacia, resolve ficar alerta e desconfiado, correm histórias estranhas sobre esse índio. (AMOR, 1982, 65-67, grifo nosso)

As “histórias estranhas” que corriam acerca de Sepé diziam que ele era um traidor, agente infiltrado delatando os demais militantes:

Josias sente o vácuo por dentro. Sente vontade de escapar desse homem e dessa coisa que ele tem para lhe dizer.

- Nós temos uma suspeita de quem seja o infiltrado. Não temos certeza, é uma suspeita. Mas eu acho que o companheiro devia saber.

Respira fundo, atrás das lentes que faíscam estão dois olhos indecifráveis.
- Nós achamos que é o Sepé. (AMOR, 1982, p. 82)

Essa conversa foi entre militantes esquerdistas. Para um agente da polícia, Josias nega a acusação proclamando o nome e o significado do nome do seu filho:

O nome dele é Sepé Tiaraju... – A voz de Josias é apagada, débil, ferida, mas o comissário estremece porque nela reluz uma faísca de desafio que se acende também nos olhos que o fitam. – ...A Luz do Dia. (AMOR, 1982, p. 112)

Uma fuga do militante Hermes por Santana do Livramento, fronteira seca com Rivera, na Argentina, é oportunidade para um fluxo de consciência em que ele demonstra sua distância em relação à mitologia gaúcha, seu desprezo por ela:

[...] agora, como diria Sepé, vai começar o fandango.
Aperta o acelerador. O carro avança sobre o asfalto. A paisagem é um *deserto encharcado*.⁴⁴ Cercas acompanham as curvas das coxilhas, como nas gravuras dos livros de João Simões Lopes Neto. Não sabe do campo. Nada quer saber do campo. Marcelo vinha, às vezes, com papos furados sobre isso, nostalgia babaca difícil de precisar onde se alimentava. Falava de galpão, mate amargo, invernadas, como se tivesse participado nessas transas. Não lhe importava. O assobio do minuano não lhe diz nada, apenas lhe enche o saco. Mete-se em seus ouvidos como agulhas fininhas. Não entende de caçar perdiz nem capincho. Sua caça é outra. (AMOR, 1982, p. 74, grifo nosso)

Depois, é como se esse personagem descobrisse a paisagem gaúcha em um momento inaugural, algo que lembra cenas de cinema representando os europeus vendo pela primeira vez, boquiabertos, a paisagem tropical das Américas:

O homem a cavalo avança lentamente pelo campo. Hermes olha ao redor. O pampa. No horizonte, um umbu. Coxilhas. Casas pequeninas como desenhos. Mais coxilhas. Verde. Gado pastando civilizadamente. Os quero-queros em voos circulares. (AMOR, 1982, p. 78)

Esse tom será encontrado em outras passagens da obra do autor. E se Hermes se mostra avesso ao mundo campeiro, Sepé o reconhece e nele fica à vontade (mesmo ou até mesmo porque esse universo incorpora signos de alguma modernidade):

⁴⁴ Como estamos vendo, são típicas do autor as ambivalências, os paradoxos, a aproximação das polaridades e também, como veremos mais de uma vez, a apresentação do pampa como uma vastidão aquática, um oceano. Isso ecoa uma afirmação do pesquisador Balduino Rambo, s.j. (1906-1961): “A campanha é um oceano, não de água, mas de grama.” (*apud* REVERBEL, 1984, p. 96)

Aproxima-se de um posto Ipiranga. A chuva é tão branda que parece amolecer os vidros do carro. Na paisagem, homens a cavalo envoltos em longas capas pretas. Estaciona junto à bomba. O encarregado vem atendê-lo enrolado numa toalha de plástico. Traz um rádio de pilha encostado ao ouvido.

[...]

Regressa ao carro, apanha o barbeador elétrico, dirige-se ao banheiro. Sabe que o encarregado volta porque a voz de Teixeira aumenta, fanhosa, deformada pelo rádio de pilhas gastas. Quando era secundarista tinha ido com amigos entrevistar Teixeira para o jornal da escola. O cantor recebeu-os como um rei magnânimo, sentado numa espreguiçadeira à orla de sua piscina em forma de cuia de chimarrão. (AMOR, 1982, p. 104-05)

Esse à-vontade no mundo pampeano é indicativo do valor e da autenticidade do indivíduo. Vale ressaltar que se trata de um pampa com os elementos líquidos da chuva, do banheiro e da piscina.

Também um pampeano, João Guiné traça uma linha divisória entre os revolucionários autênticos e os jovens que adentravam no movimento talvez por modismo:

Revolução é coisa de macho e de pobre, não desses menininhos bem falantes dessas bacanas metidas a santas ou então a falar palavrão em cada frase que dizem como se isso as tornasse mais independentes ou lhes desse igualdade aos machos. (AMOR, 1982, p. 92)

Guiné sabe que sua trajetória é outra, com algo de épico:

Começa a esfriar. Já deve estar a 1.500 metros de altura. Las Puertas fica a 3.000. Lá terá de descer, mostrar os documentos, ser revistado. Primeiro no lado chileno, depois no argentino. Debaixo do banco não encontrarão o 38. O vento soprará gelado. As pessoas estarão encolhidas. Nenhum rosto será amistoso. Haverá ecos de antigos tropéus, de estertores de exércitos esfarrapados, de gente perdida na vastidão de pedras.

[...]

A cordilheira dos Andes ergue suas torres de pedra. Nelas, durante séculos, bateram o vento e a chuva. Escorreu lava de vulcão. A neve cobriu tudo e depois desceu, rio veloz, até a planície. E o vento, sempre. Por aí passou Bolívar e seu exército. Borba Gato e seu exército. San Martín e seu exército. As várias bandeiras, nas várias épocas, esfarrapadas. Os homens duros, empurrando os canhões molhados, fustigados pelo vento irredutível, pela chuva gelada, pela noite de mil cristais, pelas madrugadas de escarpas rubras, pelo pânico dos cavalos, pelos ecos, pela solidão. Foram, vieram, subiram, desceram, empurrados por sonhos poderosos, domaram a cordilheira inacessível, construíram trilhas, os soberbos fantasmas unem-se ao vento, assediam o carro de João Guiné, *exigem a continuação da aventura*. (AMOR, 1982, p. 115, grifo nosso)

Em *A região submersa* temos, de certa forma, uma história urbana que começa e termina em Porto Alegre, mas passa por Brasília – o centro geográfico e político do Brasil – com o que a narrativa procura chegar ao cerne físico e metafórico do país. *O detetive sentimental*, como mais uma leitura possível para sua trama, apresenta o imperialismo dos Estados Unidos, seu colonialismo cultural e seu desprezo pelos outros povos, notadamente

os ibéricos. Em *O amor de Pedro por João*, o que ocorre é uma diáspora dos militantes de esquerda, espalhando-se pelo Nordeste do Brasil e pela América Latina (Argentina e Chile), trechos do que já foi chamado de *a pátria grande*, e depois há *um* retorno para o Rio Grande. Esse enorme arco é oportunidade para o encontro com a ambientação do campo. Essa volta para o Rio Grande é iconizada em João Guiné, que volta desde o Chile, e Sepé, que volta desde o Nordeste. Pelas vastidões do país e do continente, eles se procuram, simbolicamente repassando por trechos em que já estiveram tropas hoje legendárias:

Depois volta a cabeça para a janela e contempla a cordilheira nevada. Ali, numa dessas passagens, anos atrás, muitos anos atrás, em outro século, passou um exército.

[...]

Por aqui, cinquenta anos atrás passou a coluna. (O adolescente montado no cavalo escuro ganhou uniforme e fuzil. Seu buço cresce, dourado.) Por aqui vagaram Lampião e seus cabras. Por aqui, Antônio Conselheiro desafiou o governo numa guerra de muitos anos e muitas mortes. Por aqui sopra o vento da seca, voa o carcará e germina mandacaru e xique-xique. Aqui é o sertão.

[...]

[...] apertou o acelerador e recebeu no corpo a velocidade do carro trazendo-lhe outra vez a alegria. Precisava beber estradas, precisava atravessar o Brasil inteiro [...]

O pano na sua cabeça drapejava como uma bandeira. (AMOR, 1982, p. 146-47)

O narrador expõe essa mútua procura dos dois militantes em um trecho que evoca a vastidão campeira, ainda que pelo lado argentino:

Aí começa o Pampa. Além de Santa Rosa e fundo fundo na direção de Corrientes, Entre Ríos, Buenos Aires, La Pampa. Por todas essa gigantesca extensão de terra estão as solidões verdes, ventosas, os rebanhos monumentais, os gaúchos a cavalo, pitando cigarros de palha e levando preso no arção da sela o radinho de pilha onde escutam milongas de Athaulpa Yupanqui, quando não estão proibidas. E pisa no acelerador. Sepé – em algum lugar talvez da BR-116 – pisa no acelerador. Comem distâncias. Aproximam-se um do outro. (AMOR, 1982, p. 162)

Assim, vencendo vastidões, os dois homens vão se aproximando. Em dado momento estão ainda longe, mas já adentram, cada um por uma extremidade, o mesmo território. E, mais que o território do Rio Grande do Sul, é o rio Uruguai – o elemento líquido - que os une:

Barbaridade! Trava de repente. Aí está, prata e silêncio, o rio Uruguai. Desce e caminha na direção da ponte. Em algum lugar desta mesma margem, João. Aspira o perfume das ervas doces, aguentando a vontade de urinar, demasiado rente à vertigem das bananeiras. Isso na outra margem é o Rio Grande do Sul.

[...]

A lua agora era muito pequena. Avançava sobre o rio, erguida, cintilando como o pescoço dum garanhão. Iluminava o rosto do barqueiro e o cabo do 38 atravessado na cintura. [...] João Guiné, de

olhos fechados, aceita a dádiva. Não procura adivinhar quem é esse escuro personagem com essa voz rouca de navegante. Confia nele. Deixa uma mão acariciar a água. Fria.

[...]

O barco toca na margem.

João Guiné tira os sapatos e as meias, enrola a barra das calças.

- Vai encarangar os pés – diz o barqueiro.

João Guiné afunda os pés no barro frio, diz baixinho: Brasil, sou eu. (AMOR, 1982, p. 209-10)

Já na cidade, percebendo que há soldados e barreiras que prejudicam a segurança do encontro, João Guiné rouba um caminhão-tanque e o explode, morrendo nessa ação, mas permitindo que Sepé se evada incógnito. O imenso homem negro se deixa imolar para que o outro viva e continue a jornada, e esse outro é Sepé, aquele que encarna o destemor e a arrogância associados ao código de honra gaúcho, o atrevimento gaúcho. Além disso, o filho de Josias configura uma imperturbabilidade, conforme podemos perceber pela óptica de Marcelo:

Afasta-se da multidão, nauseado, cabeça baixa, rogando para o sangue circular. Avista uma torneira de irrigar o jardim. Enche as mãos de água, sorve um longo gole. O líquido frio inunda seu corpo como bálsamo. Magnífico. [...] A água desperta-os mais. Torna a beber. Está melhor. Agarraram-no pelo braço com rudeza.

- Pegaram o Velho.

Depara com o rosto ansioso de Sepé.

- Que velho?

- Degrazzia. Tentou entrar disfarçado de padeiro mas não deu pé. Pegaram ele. Tá lá na entrada.

Conhecia de nome o velho Degrazzia.

- Que fizeram com ele?

- Sei lá. Tem uns caras da Igreja e da ONU tentando negociações com os *pacos*. Mas não vai dar. – Suas feições viraram faca afiada. – Só tem um jeito.

Marcelo maravilhou-se com o brilho de onça do olho do bugre. Sepé aproximou o rosto como quem vai contar um segredo. Marcelo sentiu o acre cheiro do suor. Será que essa peça não se lava nunca.

- Vamos botar ele pra dentro na marra, tchê.

Não espera resposta. Dá-lhe as costas. Marcelo o vê caminhar decidido na direção do portão.

[...]

Na calçada, outro *carabiniro* dá curta rajada de metralhadora para o ar. A multidão no jardim, o enigmático rapaz bem vestido, as pessoas na rua, Marcelo e Álvaro, todos se jogam no chão. Menos Sepé.

O primeiro a levantar-se é o homem do guarda-pó branco. Corre pela trilha de saibro em direção ao prédio. O *carabiniro* ergue o fuzil e aponta para o homem.

- Virgem Santíssima! – exclama uma voz de mulher.

O homem corre. Sepé levanta os braços.

- Não atire, não atire!

O homem corre. O *carabiniro*, imóvel, faz pontaria. O homem cai nos braços de Sepé.

- Padrinho.

O *carabiniro* baixa a arma. (AMOR, 1982, p. 150-51)

Todavia, o cultivo do código de honra gaúcho pode acontecer também de um modo algo teatral e, não obstante ser mais espontâneo ou mais impostado, sempre é uma

afirmação diante das pessoas, diante do mundo. Atento à figura de Sepé, Marcelo também observa Josias, o pai de Sepé, e o compara a seu próprio pai, percebendo a maneira de esses dois pais se valerem dos modos gaúchos, como uma estratégia de afirmação, constatando que “ambos gostavam de alimentar os hábitos da província mais para impressionar as pessoas que por convicção” (AMOR, 1982, p. 212) – como já temos encontrado em alguns personagens das narrativas que vamos abordando.

Embora não seja um campeiro, Marcelo cultiva o imaginário gauchesco, procura manter um vínculo com as origens – conforme vimos por meio da percepção de Hermes. É Marcelo que, em meio à fuga depois de uma desastrosa ação armada (ou semiarmada), ouve uma confissão, à beira de um rio:

[...] e chegaram no Mapocho que se precipitava espumante e feroso e vivo e Micuim sussurrou sou o traidor [...] que foi? e ouviu o fio de voz dizer sou o traidor e sentiu que o apertava mais contra o muro, que o pesadelo se estreitava, que a voz de Micuim repetia baixinho sou o traidor e Marcelo mentira e Micuim me deixa me deixa e Marcelo apertava-o mais diz que é mentira e Micuim entreguei Bia e Marcelo mentira e Micuim e Guiné e Marcelo mentira e apertava-o com redobrada força [...] por quê? e Micuim porque eu os odiava e Marcelo por quê? porque vocês me maltratavam e Marcelo mentira vocês me desprezavam [...] (AMOR, 1982, p. 259-60)

Depois dessa revelação, Marcelo mata Micuim afogando-o na água do rio – portanto, usando a água como uma arma. Tendo eliminado o traidor, ele decididamente se inscreve entre os heróis, adere ao código de honra por uma ação concreta, embora não seja uma figura acabada de destemor, como Sepé. Todavia, Sepé também vive o medo, que é uma constante entre os combatentes (em verdade, na obra de Tabajara Ruas sempre está presente a ideia de que o medo é companheiro do homem). Em Santiago do Chile, sob o regime militar e seu toque de recolher, Sepé percebe que também conhece o medo, como todo homem e todo combatente, e se vê diante do *limiar*, elemento igualmente contraditório na obra de Tabajara Ruas:

Sepé para na esquina. Dentro de dez minutos, o toque. Não tem alternativa. Precisa atravessar a ponte. O último ônibus está na outra margem, entre as árvores. Tem os documentos regularizados. Está com a roupa limpa. Botinas novas. Mas há esse frio subindo pelas suas pernas como uma cascavel. Cheirando a elevador, lavanda e rio Mapocho. Talvez esteja ficando velho. Compadre João Guiné, do alto de sua sabedoria, deixou-o paralisado no dia que anunciou que medo todo mundo tem, guardado bem dentro. Um dia salta pra fora. Não acreditou. Ele, Sepé, não. E seu tempo chegara. Isso que tem se chama assim: medo. Não sabe de onde vem. É um tanque parado na entrada da ponte. Fede. E escorre pelo corpo, molha a roupa, torna-o denso e raivoso. Só resta voltar para o apê das torres, carregando na pele essa sensação de cobra, essa coisa. (AMOR, 1982, p. 97)

Depois, na cena final do romance, três dos seus heróis estão dentro de um avião, a caminho dos países que lhes ofereceram asilo político:

Naquela noite publicaram a lista dos exilados do décimo voo. Marcelo constatou que estava entre os passageiros. [...]
Estavam também os nomes de Sepé e Degrazzia. Cada um fora aceito por um país diferente. (AMOR, 1982, p. 263)

Vindo de Santiago do Chile, o avião faz uma escala em Buenos Aires e rumo para Lisboa. Quando estão sobrevoando o Rio de Janeiro, Sepé tira Degrazzia do seu cochilo para mostrar a cidade:

- Olha, padrinho! Olha o Rio! O Rio!
Seu vozeirão encheu o aparelho. A aeromoça, no fim do corredor, olhou surpreendida. Alguns passageiros riram. Outro disse algo em inglês e os demais passageiros riram novamente. Sepé se paralisou. Me pisaram no poncho. Foi se erguendo, lentamente, distribuindo o olhar amarelo.
- Olha, padrinho! O Rio! A cidade mais linda do mundo!
Elevou a voz, encarando os passageiros, mais ameaçador, mais ofendido.
- A cidade mais linda do mundo! A mais linda do mundo!
[...] Aquele mestiço malvestido, cabelos esfiapados e olhos de animal perigoso assustava os elegantes cavalheiros de terno e gravata.
Satisfeito de impor moral a esse bando perfumado, Sepé curva-se sobre Degrazzia, terno, persuasivo:
- Olha, padrinho! Olha as luzes da cidade. Pode ser a última vez. Olha como é bonito. (AMOR, 1982, p. 271)

Sepé fala com um vozeirão, como o tio Chinão de *O detetive sentimental*. Sepé é o índio missioneiro, o gaúcho atrevido se impondo ao mundo. E faz tanto por si mesmo como por seus companheiros de jornada, pois pela atitude de Sepé todo aquele pequeno grupo de três gaúchos se impôs – os três heróis que o narrador alinha nas últimas páginas do livro: Marcelo (que matou o traidor), Sepé (que não traiu, apesar das suspeitas) e Degrazzia (além de também ser um mentor de Josias e de Sepé, ele teve uma atitude de desafio para com os militares chilenos que procuravam impedir pessoas de se refugiarem na embaixada da Argentina).

Depois das cruzadas solitárias de Cid Espigão, *O amor de Pedro por João* é o elogio do herói coletivo. Estamos adentrando o terreno do épico, um espaço de grandeza – mas, à maneira do autor, em uma conjugação da grandeza (o coletivo) com o humano (o individual ou pessoal). Uma épica menor. Todavia, se a última cena é com três personagens

– Marcelo, Sepé e Degrazzia –, as últimas linhas fecham o foco em Degrazzia, unindo as duas pontas da sua vida:

A cabeça do velho pende. Os óculos escuros cintilam. A boca entreaberta sorri. No sertão batido de sol, bandeiras ao vento, queimada, orgulhosa, a coluna avança. Um adolescente de cabelos dourados marcha ao lado do capitão. (AMOR, 1982, p. 271)

O que vemos então é o velho, o mentor, retornar à sua condição de adolescente, de aprendiz de herói que escutou o chamado e saiu na sua jornada. A aventura pode recomeçar.

4.3 Antônio de Sousa Netto

O terceiro herói a surgir na obra de Tabajara Ruas é Antônio de Souza Netto, o proclamador da República Rio-grandense. O autor o apresenta em *Os varões assinalados: o romance da Guerra dos Farrapos* (1985) como um personagem que deveria ser coadjuvante, mas por seu valor e suas destrezas vai assumindo uma posição mais central. Já deliberadamente protagonista ele retorna em *Netto perde sua alma* (1995), narrativa sobre toda sua trajetória desde a Revolução Farroupilha até sua morte na Guerra do Paraguai (1864-1870), também chamada Guerra da Tríplice Aliança.

Não obstante serem obras ficcionais, esses dois romances procuram estar muito próximos dos eventos históricos. Já *As cartas do domador* (2006), um folhetim publicado em meio eletrônico, é mais ficcional ao construir um enredo sobre uma imaginada andança do general Netto em um momento ligeiramente anterior ao início da Revolução Farroupilha.

Nesse personagem, vamos procurar seguir a cronologia histórica, de modo que veremos o título mais recente antes dos demais.

As cartas do domador teve divulgação no *Terra Magazine* ao mesmo tempo em que o autor dirigia as filmagens de *O General e o Negrinho* com o mesmo enredo. Depois de finalizado, o longa metragem passou a se chamar *Netto e o domador de cavalos*. Neste momento (fevereiro de 2009), o filme ainda não estreou no circuito comercial. Em verdade, o estilo desse folhetim se ressentia de ser um texto pensado mais para o cinema, a filmagem,

que para preencher as páginas de um livro ou mesmo (como é o caso) uma página eletrônica. Todavia, o que nos interessa nessa narrativa não é isso, mas as reverberações da gauchesca, inclusive de outros livros de Tabajara Ruas.

Além do vulto histórico do general Netto, a trama de *As cartas do domador* incorpora a figura lendária do Negrinho do Pastoreio e acrescenta o personagem ficcional do Índio Torres. Em obras anteriores e em entrevistas, Tabajara Ruas já havia registrado que Antônio de Sousa Netto era tido como um dos maiores ginetes do Rio Grande. Em *As cartas do domador*, ao Negrinho também é atribuída destreza equestre, assim como acontece com “um certo Índio Torres” (conforme ele é chamado várias vezes no texto, ecoando “um certo Capitão Rodrigo”), que é introduzido na narrativa de um modo que reverbera o Pedro Missioneiro de *O tempo e o vento*: “[...] um sujeito calado, solitário, que também possuía um dom fundamental para o lugar onde vivia: era um excelente domador de cavalos.” (CARTAS, 2008) E tal como Pedro Missioneiro teve como figura paterna um jesuíta de uma das missões guaranis, de si mesmo diz o Índio Torres: “Não conheci meu pai. Dizem que era um padre espanhol. Eu não sou branco... nem índio...” (CARTAS, 2008)

No capítulo 2, o então coronel Netto pede linguiças fritas, segundo o costume do capitão Rodrigo, criado por Erico Verissimo, e do índio vago Costa, criado por Flavio Aguiar:

Netto entra no bolicho. Recabarren está ao balcão.

- Buenas.
- Buenas. Diga no más.
- Pode fritar uma linguiças?

Netto percebe Laura espiando por uma fresta.

- Na hora.
- Macanudo. (CARTAS, 2008)⁴⁵

É de registrar que a mulher do dono do estabelecimento espia o desconhecido, ressoando um detalhe de quando o Capitão Rodrigo comia linguiça frita em companhia de Juvenal Terra:

⁴⁵ De passagem, vamos assinalar que Recabarren é o nome de um dono de bolicho em “O fim”, conto de Jorge Luis Borges que fornece uma das epígrafes de *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*.

A cabeça da mulher de Nicolau apontou num vão de porta e seus olhinhos curiosos e assustados ficaram espiando o desconhecido por um instante. Mas Rodrigo ergueu para ela os olhos atrevidos e a cabeça desapareceu, num movimento de ave assustada. (VERISSIMO, 1949, p. 168)

Em *As cartas do domador*, Netto surge conduzindo cavalos em uma pose máscula que não é tão detalhada, mas por certo tem algo do garbo varonil do Capitão Rodrigo chegando em Santa Fé:

Netto vai atravessando a cavalo os campos do Taim, perto da fronteira do Brasil com o Uruguai, uma região conhecida como os Campos Neutrais.
Vai montado num cavalo preto e puxando mais dois, um tordilho branco e um malhado. (CARTAS, 2008)

Já o delegado do lugarejo surge em uma charrete e, como outros antagonistas das narrativas de Tabajara Ruas, tem algo de frágil e desonroso na sua figura, no seu físico, uma fragilidade que lhe mina o poder: “O Delegado desce com dificuldade, ajudado pelo Secretário. [...] Usa uma bengala para se apoiar.” (CARTAS, 2008)

O Secretário é um tipo ainda mais caricatural, com algo de grotesco pelo fato de ser anão, e é um recitador da lírica de Camões naquele ambiente rústico. É patética a sua tentativa de seduzir, ao peso do seu pouco dinheiro, a mulher do dono do bolicho:

- Dona Laura, tudo que ganhei na carreira... por um segundo no Paraíso... um beijinho seu...
- Tire o chapéu quando falar com uma dama.

O Secretário tira o chapéu. Laura apanha uma frigideira debaixo do balcão e bate violentamente na cabeça do Secretário. (CARTAS, 2008)

Na descrição do secretário, além do ridículo de sua figura, há eco do Câncio Barbosa de *Um castelo no pampa*, o assessor que registrava feitos e ditos do Doutor Olímpio: “O Secretário é um português de pequeníssima estatura, com ares pedantes. Está sempre anotando numa caderneta tudo o que o Delegado diz.” (CARTAS, 2008)

Em uma carreira de cancha reta, disputada pelo Negrinho e André, filho do Barão, (um dos poderosos locais), o moço fidalgo usa um método escuso – ecoando a atitude de Bento Amaral no duelo com o Capitão Rodrigo: “No meio do trajeto André bate com o rebenque no Negrinho, que mal se defende com o braço.” (CARTAS, 2008) Além disso, há algo de incestuoso nesse rapaz que procura ver a nudez da irmã:

O olho de André, enorme de luxúria e culpa, espia por um burquinho na parede.
André está excitado, o rosto suado. Pelo buraco ele espia Clara tomar banho. (CARTAS, 2008)

Em verdade, em *As cartas do domador* os personagens são apenas delineados, e muitos deles compõem antes tipos que personalidades aprofundadas. A figura de André é um caso desses, lembrando Filhinho, “um pusilânime, incestuoso e covarde soldado de um Bento Gonçalves vaidoso e displicente em *A prole do corvo*, de Luiz Antônio de Assis Brasil” (SEBEM, 2005, p. 10)⁴⁶. Apesar de filho de estancieiro, Filhinho é um semianalfabeto – e apaixonado por Laurita Paiva, sua irmã, que tem a mesma cepa das heroínas de Erico Verissimo, assumindo a direção da estância porque o alcoolismo fez o pai se transformar em um inútil, vivendo calada em sua insatisfação amorosa. A paixão de Filhinho não se concretiza com ela e sim, por interposta pessoa, com Esperança, moça doente mental, filha de um outro estancieiro.

A prole do corvo é o segundo romance de Assis Brasil e sua ação ficcional se dá em 1845, último ano da Revolução Farroupilha. *As cartas do domador* tem sua ação ficcional ainda antes do início do conflito, em uns poucos dias de 1835, quando Netto esteve arregimentando combatentes para a sua tropa. É por isso que foi para os Campos Neutrais,⁴⁷ parcela do território gaúcho que guarda algo de muito próximo da situação primitiva, da liberdade que havia antes da presença do homem branco – ou pelo menos assim era sentido aquele espaço, como algo de mítico, conforme as palavras de um dos personagens dessa narrativa: “Só peço que não esqueçam que estes são os Campos Neutrais! Los Campos Neutrales, a Terra de Ninguém! E que aqui, nestes campos, com um cavalo e uma boleadeira, um homem é livre.” (CARTAS, 2008) Como estamos vendo, a vastidão do pampa avulta sempre como espaço de liberdade, terra de homens indomados.

⁴⁶ Também de passagem, vamos assinalar que no seu prefácio à edição 2005 de *Os varões assinalados*, Paulo Seben desanca todo o restante da gauchescas, por não ser suficientemente heroica, para exaltar o épico de Tabajara Ruas – como se fosse necessário que todos os demais escritores fossem ruins para Tabajara Ruas ser bom.

⁴⁷ Em *A cabeça de Gumerindo Saraiva*, Tabajara Ruas e Elmar Bones explicam o que são os Campos Neutrais: “[...] uma nesga de terra de 150 quilômetros de extensão, apertada entre duas lagoas e limitada, de um lado, pelo alagadiço do Taim e, do outro, pelo arroio Chuí, o ponto mais ao sul de todo o território brasileiro, o lugar onde ‘termina o Brasil’. Terá sido a última porção de terras incorporada ao território brasileiro. Hoje forma aquela pontinha no extremo sul do mapa./ As terras são planas, quase ao nível das águas (o ponto mais alto não ultrapassa 11 metros), cobertas por um tapete de grama que enche os horizontes. Campos excelentes para o pastoreio, com água abundante, onde o boi solto chega a ganhar um quilo por dia nos meses de engorda./ Foram terras disputadas a ferro e fogo desde o início da colonização europeia, porque estavam num ponto estratégico da extensa e imprecisa fronteira entre os domínios espanhóis e portugueses no extremo sul.” (RUAS; BONES, 1998, p. 29)

Nesse espaço que representa uma espécie de pampa dentro do pampa ou Rio Grande dentro do Rio Grande na medida em que ali (ao menos idealmente) ainda se vivem plenamente os valores de liberdade e hombridade do código de honra gaúcho, Netto está em busca do sargento Jesus Torres – o Índio Torres, que foi seu companheiro de armas na campanha da Cisplatina. Se lhe perguntam por que ele quer saber do Índio Torres, afirma que seu interesse é pelo domador de cavalos. Indagando, ele ficou sabendo que o Índio Torres estava preso no Posto Militar junto à lagoa Mirim, sofrendo maus tratos, por conta de ter se envolvido com a mulher de um dos soldados.

Enquanto isso, em um lugar próximo – e cujo nome, Rincão das Carreiras, já anuncia sua utilização - acontecem dois dias seguidos de corridas. Negrinho é ginete do Barão. Em um dia o rapaz ganha e no outro, em uma carreira mais importante, perde. Como castigo por essa derrota e por não ter recolhido uma cavalhada, o Barão determina cem chibatadas – já que na aposta foram perdidos cem patações. Nesse castigo, o autor recria a lenda do Negrinho do Pastoreio, que em *As cartas do domador* é contada às crianças da estância do Barão pelo peão Capincho, assim como Fandango a contava às crianças da família Terra Cambará. Porém, como a demarcar que na casa do Barão é desvirtuado o código de honra gaúcho e suas tradições, na narrativa de Tabajara Ruas o peão é interrompido quando está contando essa lenda e depois, quando conta a lenda da Teiniaguá. Se na primeira vez Capincho mesmo parou de falar com as crianças para consolar André, derrotado pelo Negrinho no primeiro dia de carreira, na segunda ocasião o velho campeiro foi chamado para participar das chibatadas que por fim levaram o Negrinho à morte.

Junto com negros que formam um grupo de lanceiros e estão se preparando para fugir da condição cativa, o coronel Netto organiza um resgate do Índio Torres, que não corresponde aos anseios do estancieiro e militar, não adere à causa farroupilha, apesar de Netto procurar envolvê-lo (“O Índio e eu fazemos parte de um exército de negros e gaúchos.” – CARTAS, 2008⁴⁸), mas Jesus Torres percebe que aquela guerra seria da elite branca:

- Coronel, eu preciso fazer uma pergunta.
- Faça.
- Nós não temos casa, não temos sequer uma cabeça de gado. Por que nos ajuda?

⁴⁸ É de se notar que aqui os indígenas são considerados à parte, não são tidos como gaúchos.

- Pra pegar a confiança de vocês. E assim poder escravizar vocês ainda melhor.
- Coronel, não precisa ter vergonha de ser bom. (CARTAS, 2008)

Despedindo-se, diz o Índio Torres:

- [...] Quero agradecer ao meu camarada Netto e aos meus amigos lanceiros me tirarem daquela arapuca, mas eu parei de guerrear. Vou voltar para minha aldeia, vou procurar o meu povo. [...]
- Tu não tem mais aldeia, índio, há muito tempo.
- Essa guerra de vosmecê, coronel, não me interessa. (CARTAS, 2008)

Depois de ter ido embora sozinho com seu cavalo, o Índio Torres reaparece resgatando o Negrinho, que havia recebido as cem chibatadas e estava sendo jogado sobre um formigueiro – recriando um elemento da lenda do Negrinho do Pastoreio. O Negrinho de *As cartas do domador* é levado para o acampamento dos escravos fugidos – certamente um embrião do corpo de lanceiros negros, também chamados de brigada ligeira de Netto – e lá falece, mas não sem antes dizer suas últimas palavras para o domador de cavalos:

Índio Torres se aproxima e afasta Netto.

- Negrinho, nós vamos botar fogo no mundo. Por cada escravo que eles matarem, eu juro que vamos matar dez brancos.

O Negrinho ergue o braço e toca o rosto de Índio.

- Tu fala com os cavalos, como eu.

O Negrinho sussurra algo mais em seu ouvido, a expressão de Índio vai ficando perplexa. O Negrinho deixa o rosto tombar e morre. (CARTAS, 2008)

Nesse enredo tão breve, o heroísmo aparece em princípio dividido nas figuras dos três grandes entendedores de cavalo – Netto, o Negrinho e o Índio, mas por fim parece que a situação se afunila um pouco. Se Netto é um amigo dos negros e dos índios, ele é afastado por Jesus Torres quando se aproxima o momento derradeiro do Negrinho – um momento derradeiro em que há apenas um índio e um negro, como com Sepé e João Guiné em *O amor de Pedro por João*. Com a abnegação e a compaixão do personagem da lenda em que foi baseado, o Negrinho da narrativa de Tabajara Ruas transmite ao Índio Torres um ensinamento, uma dádiva que porventura será um benefício para toda a comunidade. E nessa transmissão também se revela uma fraternidade entre os dois personagens excluídos que transcende a sua diferença de etnia e, mais que isso, torna-os integrados com a natureza, talvez o cosmo: “Tu falas com os cavalos, como eu.”

É por ter ouvido as palavras do Negrinho que o Índio Torres torna-se incapaz de se vingar do Barão, cujo mandonismo levou à morte o seu campeão:

Mas o Negrinho era um menino santo e ele me abençoou e essa é a sorte de vosmecê, Barão. Ele me disse algo que você não vai entender. [...] Antes de morrer, o Negrinho me disse, Índio, liberta teu coração, não seja igual a eles... (CARTAS, 2008)

Assim, o Negrinho é o mentor, por trazer o ensinamento, e o Índio Torres é o herói, pois é ele que aprende. Todavia, o enredo tem apenas o início do arco da jornada do herói, apenas o chamado. O Índio está indo embora em busca de sua tribo, mas encontra o Negrinho agonizante, volta para junto dos guerreiros negros e com eles procura uma vingança da qual desiste no momento em que a está levando a efeito. Aqui temos as hesitações que caracterizam o herói começando a ouvir o chamado, tomando consciência de que há uma missão a cumprir. Todavia, não fica clara qual será essa missão. Lutar pelos farrapos quando irromper a revolução? Promover a paz, para não ser “igual a eles”? Apenas com essa narrativa o leitor não tem elementos para responder a essas perguntas.

A presença do elemento líquido, quase obsessiva em outras narrativas do autor, aparece de modo discreto, muito pouco ou nada determinante:

Netto e Caldeira cavalgam num rio estreito e sinuoso, com grandes barrancas formadas pela erosão. Parece que estão num túnel. O leito é arenoso, a água dá na canela dos cavalos.

[...]

Espada salta contra Netto e o derruba na água, puxando-o pelo pescoço.

[...]

O Negrinho se aproxima de um riacho, conduzindo o cavalo vagaroso. Desmonta com dificuldade, bebe e lava o rosto. (CARTAS, 2008)

E se *As cartas do domador* se mostra um texto algo esquemático, talvez padecendo de ser um subproduto de um roteiro cinematográfico, com uma linguagem que não revela o lirismo de um narrador encantado, como é frequente em outras obras de Tabajara Ruas, nesse folhetim temos com certeza um autor muito entranhado na temática gauchesca, nas suas lendas, na sua mitologização do cavalo e do cavaleiro.

Netto não é exatamente o herói dessa narrativa: ele é o amigo dos heróis, o amigo dos índios e dos negros. Todavia, Netto liberta Jesus Torres da tortura e da prisão. E é o Índio Torres que depois recebe do Negrinho e transmite uma dádiva de compaixão. Assim,

Netto não é acessório na trama, pois está no centro dos acontecimentos, junto com o Negrinho e o Índio.

Por tudo isso, mais que uma aventura de Antônio de Sousa Netto, essa é uma história do Rio Grande do Sul, recriando a lenda do Negrinho do Pastoreio e procurando trazer um pouco de luz para a presença indígena e africana na história da região, na sua mitologizada Revolução Farroupilha. O autor traz os excluídos para o centro da cena e prepara uma nova aventura. A aventura pode recomeçar.

E a aventura que se prepara em *As cartas do domador* é justamente a Revolução Farroupilha, o chamado Decênio Heróico, talvez o marco maior de uma busca de identidade gaúcha, um aglutinador dessa identidade, uma espécie de mito de origem.

Tabajara Ruas enfoca exclusivamente esse conflito em *Os varões assinalados*.⁴⁹ Na capa da primeira edição em livro, consta o subtítulo *O romance da Guerra dos Farrapos*, depois, em outras edições, substituído por *O grande romance da Guerra dos Farrapos*.

Como essa obra surge com um caráter um tanto oficialesco no seu propósito de celebrar os 150 anos do início da revolução, em princípio o seu herói seria Bento Gonçalves, o herói oficial, mas o que o autor fez foi tomar sob sua pena (ou teclado) a história oficial para pouco a pouco reconfigurá-la. E isso desde o início, desde a primeira página, em que o primeiro líder farroupilha mencionado no texto não é Bento Gonçalves e sim seu primo Onofre Pires (1799-1844), que surge em um contexto líquido, na fúria da chuva e do relâmpago (isto é, também há o elemento fogo), como uma força da natureza, surpreendendo Bento:

Desmontaram. As esporas afundam nas poças de água. [...] Os quatro homens subiram os degraus da varanda em passos simultâneos. Os ponchos respingavam o chão de madeira. O tenente de bigodes encerados recebeu-os.

- Por aqui, coronel.

Onofre Pires da Silveira Canto adiantou-se, os outros o seguiram.

[...] O tenente abriu a porta, o trovão rolou sobre o telhado, o coronel Bento Gonçalves da Silva levantou a cabeça. Tinha o rosto recém-barbeado. (VARÕES, 1985, p. 3)

⁴⁹ Estamos usando a edição de 1985, pela L&PM, a primeira em livro, depois de esse romance ser publicado em folhetins diários em comemoração do sesquicentenário da Revolução Farroupilha. Em uma “Nota do autor” acrescida à edição de 2005, Tabajara Ruas dá notícia de que trabalhou por 20 anos nessa narrativa, em seis versões, sendo que considera a sexta como definitiva. Em nossas considerações, abordaremos a edição de 2005 quando a diferença em relação ao texto de 1985 for relevante.

E essa primeira cena também já traz a marca da hierarquização da sociedade, pois a organização farroupilha, que combateu o império brasileiro, reproduziu as desigualdades imperiais, e assim, quem montava guarda na rica estância era um índio e havia um negro escravo desempenhando função de criado:

A sombra imóvel era um índio de longo cabelo negro e lenço vermelho atado ao redor da cabeça. Empunhava uma lança de guajuvira.

[...]

Um escravo entrou com um garrafão de aguardente. (VARÕES, 1985, p. 3)

Bento conta a Onofre sobre a distribuição das forças farroupilhas pela província e, em uma troca de palavras que não está na edição 1985 e sim na de 2005, Onofre Pires pergunta ao seu primo:

- E Bagé?

- Bagé fica com o Netto. Ele está pronto para tomar a cidade. Lá ele é que canta de galo.

- Eu também não confio nesse tal de Netto.

- Eu gosto dele. (VARÕES, 2005a, p. 21)

É a primeira menção a Netto na obra do autor e ele surge sob o signo da dúvida, com um caráter esquivo, em uma aparição indireta – assim como já vimos acontecer com Sepé em *O amor de Pedro por João*. Já a primeira aparição de Netto propriamente dito em *Os varões assinalados* – não uma simples menção, mas o personagem mesmo aparecendo pela primeira vez na obra do autor (já que *As cartas do domador* é um texto posterior) – é algo que acontece em meio a uma gauchada, fazendo barulho, causando reboliço, pois Netto chega a um acampamento farroupilha disputando uma carreira com o tenente Teixeira Nunes, que era considerado o maior lanceiro do seu tempo:

Entraram no acampamento dando gritos e fustigando o lombo dos animais com os palas de seda. Precipitaram-se em direção ao rio assustando as lavadeiras e mergulharam na barranca, levantando muralha irisada de água transparente.

[...]

Netto emergiu de repente, de chapéu e pala, escorrendo água. Tirou o chapéu que pingava e curvou-se ante todos, numa reverência debochada.

- Buenos dias, senhores oficiais revolucionários. Pelas vossas caras parece que o banho não é um hábito muito popular nestas bandas. (VARÕES, 1985, p. 49)

Depois, há uma descrição (que não consta da edição 2005): apesar de ser um estancieiro rico,

[...] Netto usava chapéu gasto, pala azul desbotado e botas de garrão. Tinha um jeitão despachado, entre humilde e arrogante, que confundia as pessoas. Possuía estância em Bagé, onde criava cavalos de raça. Antônio de Sousa Netto e seu irmão José eram apaixonados por cavalos de corrida. (VARÕES, 1985, p. 51)

Coroando uma gineteada, Netto se mostra a partir das águas (como uma entidade oriunda do elemento líquido), em uma atitude bandalha, encontrando – em meio à guerra e a seriedade dos revolucionários – oportunidade para o deboche e a alegria. E o seu jeito confunde as pessoas, assim como o capitão Rodrigo de *O Continente* possuía um “olhar de gavião que irritava e ao mesmo tempo fascinava as pessoas”. (VERISSIMO, 1949, p. 164)

Mesmo fazendo uma outra leitura, privilegiando outros aspectos de *Os varões assinalados* para perceber a sua articulação com outros romances que abordam a Revolução Farroupilha, a professora Marilene Weinhardt, comentando a entrada em cena dos acampamentos militares, registra que o autor dá relevo a Netto: “[...] a apresentação de novas personagens, entre as quais se destaca o coronel Netto.” (WEINHARDT, 2004, p. 98)

Como comandante militar, Antônio de Sousa Netto revelava a mesma ausência de cerimônia, o mesmo espírito avesso a pompas, hierarquias e posições:

A tropa era praticamente formada de civis voluntários [...]
[...]
Netto detestava que lhe fizessem continência.
- Sou coronel mas não sou milico – dizia.
A disciplina em suas tropas era descuidada, para desespero de Joaquim Pedro, cioso de sua profissão. (RUAS, 1985, p. 91-92)

A informalidade de Netto já foi destacada pela professora Marilene Weinhardt em um parágrafo em que resume a maneira como o narrador apresenta a decisão de Antônio de Sousa Netto pela proclamação da república:

[...] pela primeira vez, “um chefe fala em república em pleno combate” (VARÕES, 1985, p. 97), um oficial de carreira. Logo depois vários deles dirigem-se ao coronel Netto, argumentando a favor da necessidade da proclamação da república. Depois de muitas dúvidas, o coronel cede. O narrador não descreve a atividade mental do coronel, mas constrói a luta interna pela descrição dos gestos, atitudes e ponderações, enfim concordando, no seu modo simples e franco: “Se vamos proclamar a tal da

república precisamos escrever uma declaração ou coisa parecida” (VARÕES, 1985, 104). O tom solene da proclamação da República Rio-grandense fica por conta dos outros. (WEINHARDT, 2004, p. 100)

Mais que considerarmos Netto o herói dessa narrativa, tê-lo como foco de nossas atenções é uma forma de se conduzir em meio a uma trama com muitos personagens, quase todos vultos históricos, o mais notável sendo Bento Gonçalves, que por certo tem gestos esperados no líder maior de um levante. Na conversa com Onofre Pires, logo no início do romance, Bento fala de seu plano de atacar Porto Alegre e menciona a travessia de um rio como se fosse a travessia do Rubicão. Por toda a obra do autor são muito encontradiças as travessias de cursos d’água, que costumam trazer o sentido do cruzamento de um Rubicão, o definitivo e irrevogável ingresso em um território até então vedado, o sujeito da travessia se lançando à sorte ou ao destino: “Ao anoitecer atravessarei o rio. [...] Quero entrar em Porto Alegre contigo ao meu lado, Onofre.” (VARÕES, 1985, p. 6)

Todavia, Bento não pode ser o herói porque é amante de confortos e homenagens, é um oligarca muito cioso de sua posição, defensor do *status quo*, senhor de escravos e monarquista. Ele não pode ser o herói como estamos entendendo a figura do herói porque não aprendeu coisas novas nos dez anos da guerra, continuou a ser o mesmo estancieiro, o mesmo oligarca escravagista, um monarquista que apenas por circunstâncias e contra a sua vontade foi presidente de uma república – segundo o romance, o general farroupilha Bento Gonçalves levantou um brinde pelo natalício do jovem imperador Pedro II e mesmo na frente de batalha não dispensava os serviços de João Congo, o negro cativo que lhe rapava a barba, cevava o mate e enrolava o palheiro.

Por tudo isso, tê-lo como o herói de um movimento que ao menos no seu discurso foi abolicionista e republicano é um equívoco. Netto estaria mais afinado com esse ideário, além de figurar como o tipo do gaúcho na medida em que foi o maior ginete do Rio Grande do seu tempo.

Sua superioridade em relação ao herói oficial da legenda farroupilha é trabalhada pelo autor em um momento em que Bento Gonçalves sente ciúmes de Netto, pois se ambos foram estancieiros e caudilhos, Antônio de Sousa Netto revelava uma desenvoltura e uma popularidade do qual Bento não foi capaz:

As notícias chegavam de hora em hora. Sabia, sem espantar-se, o que seria relatado pelos mensageiros, e ouvia, sem sobressaltos, enrolado no poncho, sentado no tamborete, examinando a sombra de Antunes na parede, que Netto entrara na vila debaixo de fogo terrível. Podia ver o que acontecia: Netto, sempre elegante no lombo de um cavalo, sempre procurando mostrar que as coisas não o aborreciam em absoluto e sempre as executando com um humor calculado para esconder sabe-se lá que fraqueza ou defeito, começava a ocupar rua por rua, com paciência e essa coragem sem arrogância mas deliberadamente teatral que o caracterizava. [...] E Netto montado no alazão – por motivo nenhum deste planeta desmontaria e prosseguiria a pé – alisando o pescoço e dizendo em sua orelha palavras de conforto, acalmando-o com o dom de sua voz pagã, a grande mão macia transmitindo sua energia pesada, autossuficiente, solitária, ao animal trêmulo. (VARÕES, 1985, p. 312)

Além da sua coragem física e sua destreza equestre, além de ser antiescravagista e republicano (ou ao menos ter proclamado a república), Netto organizou o Corpo de Lanceiros Negros (também conhecido como Brigada Ligeira de Netto), tropa a que o autor dedicou páginas memoráveis, em uma atenção que já foi sublinhada pela professora Marilene Weinhardt: “Durante as batalhas, o destaque dado à ação dos Lanceiros Negros é a faceta popular da luta.” (WEINHARDT, 2004, p. 101) Além dessa faceta político-militar e de ser criador de cavalos de raça, Netto era bom dançarino e fazia sucesso entre as mulheres. É por essas características que, nessa história tão cheia de personagens e tão multifacetada, ele é o herói, o que é ressaltado pelo fato de, momentos depois da proclamação da república, Antônio de Sousa Netto ter sido aclamado como general pela tropa – o que é fato histórico. Então, temos o herói que saiu em busca de sua bem-aventurança e não aquele dos livros escolares, novamente como sublinhou Marilene Weinhardt:

Uma leitura mais atenta mostra que os conflitos ressuscitados em *Os varões assinalados* não são os do heroísmo oficializado, mas sim de ordem pessoal, as questões humanas que fizeram a guerra. (WEINHARDT, 2004, p. 113)

Netto aprendeu qual seria seu papel nos acontecimentos e não se negou a tal papel, pois foi com serenidade que ele se deixou convencer pelos jovens oficiais a proclamar a república. Os jovens oficiais Manuel Lucas de Oliveira (“o belo Lucas”, que lutava como um anjo⁵⁰) e Teixeira Nunes (comandante direto do Corpo de Lanceiros Negros) também são pintados com tintas heroicas, assim como o corsário Giuseppe Garibaldi (que já a partir das fontes historiográficas apresenta uma aura de aventureiro romântico que foi aproveitada

⁵⁰ “Pálido como um anjo, Lucas comandou os ataques à frente dos seus soldados.” (RUAS, 2005, p. 128)

pelo ficcionista). Serenamente, Netto foi embora para o Uruguai só depois de ter assinado um tratado de paz com o qual não concordava, autoexilou-se na chamada Banda Oriental porque não queria mais tirar o chapéu para monarcas, conforme ele declara em *Netto perde sua alma*.

Além de seu interesse por qualquer causa libertária, Garibaldi esteve entre os farroupilhas também por conta de a República Rio-grandense ter necessidade de uma saída para o mar (naquele momento da história dos transportes, os portos eram ainda mais vitais do que hoje) e de homens que soubessem guerrear sobre as águas. Assim, foram arregimentados Garibaldi, seus amigos Rossetti e Carniglia e o que o autor chama de a Irmandade da Costa:

[...] Rossetti chegou com os homens. Chegaram formando um pequeno e estranhamente colorido grupo de cavaleiros. Cada homem usava indumentária diferente, de país remoto e exótico. [...] eram marujos do Pacífico, do Atlântico, das Caraíbas, do mar de Java, aventureiros sem pátria, brincos circulares nas orelhas, cicatrizes nos rostos, tatuagens coloridas nos braços; negreiros, flibusteiros, piratas, homens com o pescoço a soldo agora a serviço da nova república sob promessa de farto botim. Garibaldi os reconheceria onde quer que estivesse. Eram a Irmandade da Costa. (VARÕES, 1985, p. 244-45)

Garibaldi aderiu aos farrapos com a guerra já começada e saiu do conflito antes do fim. Walter Spalding resume sua atuação em parágrafos de tamanhos diferentes:

Garibaldi, depois de dirigir a esquadilha republicana, de construir navios, de levar seus barcos por terra da lagoa dos Patos à barra do Tramandaí, e atacar Laguna; depois de, perdidos os navios, tornar-se cavalariano, acompanhando Canabarro e tomando parte em diversos combates, Garibaldi, cansado da vida que estava levando e reclamando soldo que os farroupilhas há muito não pagavam, solicitou licença para ir tropear um pouco e conseguir, assim, algum dinheiro para sustento da família – Anita e Menotti. E assim, “coll’autooprizzazione del ministro delle finanze, mi risuci de riunire in una ventina di giorni circa novecento animali com indicibile fatica, Che com maggior fatica ancora dovevo condurre a Montevideo”. E ali chegando, depois de um desentendimento com o cônsul do Brasil, resolveu ficar por lá, pelo Uruguai. Apresentou-se ao cônsul brasileiro renegando tudo quanto havia feito no Rio Grande do Sul e tornou-se, depois, revolucionário uruguaio! (SPALDING, 1963, p. 248-49)

Para os historiadores Álvaro Wlamrath Bischoff e Cíntia Vieira Souto, um

elemento que diferenciou Garibaldi de seus companheiros foi ter escrito seu livro de *Memórias*, cuja edição mais famosa foi a do escritor francês Alexandre Dumas, de 1860. Assim, os relatos acerca da atuação de Garibaldi, que serviram para criar a sua imagem heroica, têm como principal fonte suas próprias *Memórias*! Acrescente-se a isso o caráter romanceado da versão de Dumas. (BISCHOFF; VIEIRA SOUTO, 2006, p. 35)

Esses dois pesquisadores minimizam a atuação do corsário: “[...] a travessia dos lanchões, como de resto praticamente toda a atividade corsária de Garibaldi, pouco contribuiu para a consolidação da República Rio-grandense.” (BISCHOFF; VIEIRA SOUTO, 2006, p. 36)

O trecho das memórias de Garibaldi que Spalding apresentou no original, Bischoff e Vieira Souto apresentam traduzido,⁵¹ e acrescentam comentários e conclusões:

“[...] numa estância, chamada Curral das Pedras, com o beneplácito do ministro das Finanças, eu conseguira reunir, em cerca de 20 dias e à custa de um indizível esforço, algo em torno de 900 animais – que eram completamente selvagens.” Não há evidências de que Garibaldi tenha recebido de fato autorização para deixar a revolução. [...] Também é pouco crível que, em função das dificuldades financeiras por que sempre passou a República Rio-grandense, fossem destinadas 900 cabeças de gado para quem estivesse deixando o campo de batalha.

Ao que tudo indica Garibaldi parece ter *arrebanhado* por conta própria a boiada. Outra interpretação possível [...] é que tal rebanho seria na verdade destinado a Frutuoso Rivera, em pagamento pelo fornecimento de bens, provavelmente armas, enviados do Uruguai aos farroupilhas [...].

Garibaldi nunca entregou os bois a Rivera. Chegando ao Uruguai, dirigiu-se à legação brasileira de Montevidéu pedindo anistia ao imperador dom Pedro II. Enfim, os documentos contemporâneos à Revolução atestam o papel secundário desempenhado pelos estrangeiros em geral, e, por Garibaldi, em particular, no movimento farroupilha. (BISCHOFF; VIEIRA SOUTO, 2006, p. 37)

Publicando seu estudo quase meio século antes, Spalding afirmou de Garibaldi que, “Contudo, enquanto servia aos farroupilhas, foi elemento de valor, muito ousado e de atuação sumamente importante.” (SPALDING, 1963, p. 248-49)

Essa é a visão que perpassa nas obras ficcionais que abordamos, Tabajara Ruas incluído – a visão de que, todavia, o corsário esteve em episódios importantes e, comandando barcos e homens, “Garibaldi instalara a guerrilha nas águas.” (VARÕES, 1985, p. 245) Conforme *Os varões assinalados*, a Revolução Farroupilha foi em grande medida uma guerra de guerrilhas, escaramuças. A Garibaldi, guerrilheiro das águas, Tabajara Ruas (um escritor fascinado pelo elemento líquido, como procuramos demonstrar nesta dissertação) dedicou muitas páginas de *Os varões assinalados* e essas páginas chegaram a compor um livro à parte, intitulado *Garibaldi & Rossetti: A ação e a participação dos italianos na Revolução Farroupilha*. Em uma nota dessa edição, o autor

⁵¹ Nas referência de Spalding ele credita uma *Memorie autobiografiche* de Giuseppe Garibaldi, editada em Florença, 1920, enquanto Bischoff e Vieira Souto utilizam uma edição brasileira do livro de Dumas (certificamo-nos disso cotejando o trecho traduzido, depois de localizá-lo no volume – DUMAS, 2006, p. 132).

informa que o pequeno livro publicado pela Associação Cultural Italiana do Rio Grande do Sul e CV Artes Gráficas “é uma compilação de trechos do folhetim *Os varões assinalados*”. E há uma introdução em que se apresenta o contexto da época:

A Revolução Farroupilha – também conhecida como Guerra dos Farrapos – foi o movimento separatista, abolicionista e liberal que explodiu no Rio Grande do Sul, a província meridional do Brasil, fronteira com Uruguai e Argentina.

A guerra durou um longo decênio, de 1835 a 1845. Os motivos alegados para a separação eram os maus tratos dispensados à província pelo governo do Rio de Janeiro, na forma de impostos exorbitantes e na imposição de governos vindos de fora.

Havia na província um partido republicano com grande influência dos oficiais do Exército. Ideias libertárias e modernas chegavam trazidas pelos exilados europeus. O imperador do Brasil, D. Pedro II, era menor de idade. O Brasil era governado por regentes, que eram trocados a cada crise política.

A República Rio-grandense foi proclamada no segundo ano de guerra por um dos caudilhos, Antonio de Sousa Netto. [...] Os rebeldes dominaram durante quase toda a guerra a região central e a Campanha Gaúcha, mas nunca conseguiram conquistar um porto de mar, o que foi determinante na derrota final. (GARIBALDI, 2003, p. 17)

Uma tentativa – que por fim se demonstrou desesperada – para conquistar um porto e uma saída para o mar por parte dos farroupilhas foi um ataque à cidade de São José do Norte. Nessa marcha seguida de combate e derrota, nessa longa cavalgada em que – assolados por chuva, fome e frio – os campeiros que compunham a tropa farroupilha se viram diante do mar e da maresia (para os pampeanos, elementos desconhecidos), talvez esteja condensada a epopeia farroupilha na sua beleza e tragédia, suas contradições, seu patético, talvez sua impossibilidade, seu inútil heroísmo. Na edição 1985, o autor narra essa longa e árdua jornada e depois o ataque e a derrota em um parágrafo de 15 páginas. É de se notar a presença da água – a água da chuva e a água do mar – e também como essa longa passagem ecoa o trecho em que, a propósito da jornada de João Guiné, o autor evoca os exércitos que passaram pela cordilheira dos Andes⁵²:

São mil cavaleiros e dois canhões marchando sob o vento e a chuva. [...] *Mil homens. Não têm nome, com exceção de seis.*⁵³ *Marcham sobre o lombo da paisagem viva que se desfaz e os engolirá*

⁵² Conforme já transcrevemos, “E o vento, sempre. Por aí passou Bolívar e seu exército. Borba Gato e seu exército. San Martín e seu exército. As várias bandeiras, nas várias épocas, esfarrapadas. Os homens duros, empurrando os canhões molhados, fustigados pelo vento irredutível, pela chuva gelada, pela noite de mil cristais, pelas madrugadas de escarpas rubras, pelo pânico dos cavalos, pelos ecos, pela solidão.” (AMOR, 1982, p. 115)

⁵³ Os seis nominados, conforme a ordem em que o narrador os colocou em cena, eram Bento Gonçalves, Crescêncio, Giuseppe Garibaldi, Luigi Rossetti, Teixeira Nunes e Antunes da Porciúncula. Na edição 2005, o autor apresenta esse longo parágrafo de 15 páginas fragmentado em vários capítulos (são capítulos curtos) e mesmo chega a quebrar um capítulo em mais de um parágrafo. Depois de, no trecho transcrito da edição

adiante, onde está a cabeça do bicho e suas fauces abertas, a língua ofegante. [...] A expedição luta contra um inimigo invisível, que zomba, que ri, que dá gargalhadas desvairadas e que não se cansa, não recua, não dá folga, não esgota seus recursos. Um inimigo que tem aliado poderoso – a chuva ininterrupta desde a partida, a chuva metódica, nem grossa nem fina, que cai numa harmonia enlouquecedora e que obedece aos caprichos do minuano, mudando a direção em arremetidas inesperadas, vindo de flanco, de frente, vertical, às vezes redemoinhando diante de seus olhos como alucinação. [...] No quinto dia a chuva parou. [...] Pela madrugada a chuva voltou e entraram no sexto dia debaixo de aguaceiro pesado [...] Agora marcham sobre areia molhada. [...] Ante eles surge o mar. Escuro, raivoso, espumante, inimigo. [...] Arrombam a porta e invadem a sala com os punhais em punho. Caem sobre os três homens antes que eles possam empunhar as armas. As punhaladas se sucedem, vertiginosas. [...] O mar bate em algum lugar – o ruído rola, poderoso, assustador, onipresente. [...] O mar brame, o vento uiva com mais força e os trovões e os relâmpagos sucedem-se [...] O mar invade as ruas. [...] O mar salta sobre a amurada e avança até a assustada cavalaria. Que inimigo é esse? [...] O coração de Teixeira parecia partido em dois: tinha sangue na boca; as pernas afrouxavam. [...] Muitos soldados abandonam as filas, metem-se por vielas embarradas, arrombam as portas das casas e invadem salas e quartos de dormir onde se imobilizam de terror famílias inteiras. [...] Os esfarrapados comem, olho nos donos da casa, o cabo das pistolas ao alcance da mão. Depois de comer eles se retiram, carregando linguças e pães, metendo-os dentro das roupas, amarrando-os nas dobras do poncho. Retiram-se aliviados, outra vez suportando a chuva no rosto e o vento que entra pelas roupas. [...] Os cavalos deslizam nas pedras escorregadias, entrechocam-se, os trovões estalam iluminando o mar, eles se aproximam da barricada, alguns já a saltaram e começam a lutar com homens que saem da sombra dos galpões de depósito, sentem com o medo supersticioso de habitantes do pampa a presença próxima daquela entidade enraivecida, sentem a força das ondas estalando contra o paredão de pedra e fazendo estremecer todo o chão, veem a branca espuma que escorrega durante intermináveis metros e se gruda aos cascos dos cavalos como se fosse flocos de paineira. [...] E agora os inimigos podem se ver uns aos outros; agora os céus amainaram suas fúrias; somente o mar se agita, se encapela, ainda escuro e assustador. [...] Não chove mais. Não venta mais. O mar moderou sua fúria. [...] O silêncio serve para os homens se olharem e se reconhecerem – aí estão debaixo dessa cor malsã, como algo se desfazendo, e olham seus olhos no fundo, as faces chupadas, as roupas em tiras e encharcadas, os tiques nervosos que ninguém mais segura, as mãos que começam a tremer e aceitar a garrafa de canha que alguém encontrou e começou a passar, as tosses que iniciam, o soldado em pé que de repente desaba sem um suspiro sobre as lajes e dorme. (VARÕES, 1985, p. 314-28, com grifos nas passagens que apresentam-se ligeiramente diferentes do texto da edição 2005)

O fim dessa ação é mais melancólico que seu começo:

Durante a tarde os feridos foram curados, debaixo da chuva e do vento que aumentava. Vários tremiam de febre. Ninguém falava. Crescêncio ficou sentado num toco enterrado na areia, indiferente a tudo. Rossetti chorou. Bento Gonçalves mandou libertar os prisioneiros, em agradecimento ao gesto do coronel Paiva. Ficou depois em silêncio, isolado, no alto de uma duna, deixando a chuva cair sobre ele, alheio ao vento, escutando o rumor do mar. Ao anoitecer, acenderam fogos e prepararam uma refeição magra. Dormiram à chuva, alertas para evitar surpresas. Pela madrugada

1985, assinalar com itálico as passagens em que houve mudanças, vamos transcrever, conforme a edição 2005, que mudanças foram essas: “Mil cavaleiros marcham sobre o lombo da paisagem viva que se desfaz e os engolirá adiante, onde está a cabeça do bicho e suas fauces abertas, a língua ofegante. [...] Um inimigo que tem aliado poderoso: a chuva ininterrupta desde a partida, a chuva metódica, que cai numa harmonia hipnotizadora e que obedece aos caprichos do minuano, mudando a direção em arremetidas inesperadas, vindo de flanco, de frente, vertical, às vezes redemoinhando diante de seus olhos como alucinação. [...] Ante eles surge o mar escuro. [...] As punhaladas se sucedem. [...] O mar bate na muralha, o ruído rola, onipresente. [...] Não chove. Não venta. O mar moderou sua fúria.” (VARÕES, 2005c, p. 38-55)

iniciaram o retorno, envoltos pela chuva, pelo vento, pelo frio, pelo silêncio e pela estranha e amarga luz azulada que cobria o mundo. (VARÕES, 1985, p. 330)⁵⁴

Note-se que o narrador apresenta toda a situação como para evidenciar uma incompatibilidade entre os pampeanos e o litoral, entre os gaúchos e uma região em que impera o elemento líquido.⁵⁵ E essa dificuldade com os cursos d'água pode ser considerada índice de apego a uma certa maneira de ser que resulta em ensimesmamento, um fechamento em si mesmo que faz o mundo pampeano não se relacionar com outros espaços. Assim, em um outro registro, no seu ensaio sobre Rossetti, o jornalista e pesquisador Elmar Bones mostra como um dos motivos do malogro da empreitada farroupilha foi sua falta de destreza com a água, na água. Bones afirma que

Não ter pensado no controle do porto de Rio Grande, porta de entrada para as lagoas e rios que alcançam as zonas mais populosas do estado, fora um dos erros inexplicáveis dos chefes republicanos. (BONES, 1996, p. 99)

Mais adiante, Bones acrescenta que, em cartas enviadas desde Montevideu pelo jornalista italiano,

[...] aparece a preocupação de Rossetti com o reconhecimento da República Rio-grandense pelos países platinos. Ele acha que a revolução tem nas relações externas outro de seus pontos fracos. (BONES, 1996, p. 100)

Além disso, também havia a contradição básica de a Revolução Farroupilha ter se apoiado nas classes populares, mas na sua liderança estarem os aristocratas.

Pelo que vemos também na romanesca de Tabajara Ruas, havia um apego a uma forma de vida, a um entorno, havia um centramento no pampa que certamente foi uma das

⁵⁴ Na edição 2005, o texto apresenta inclusive uma outra estrutura em se tratando de parágrafos: “Durante a longa tarde os feridos foram cuidados debaixo da chuva e do vento que aumentava. Vários tremiam de febre. Ninguém falava. Crescêncio ficou sentado num toco enterrado na areia, indiferente a tudo. Rossetti (escreveram) chorou. Bento Gonçalves mandou libertar os prisioneiros, em agradecimento ao gesto do coronel Paiva. Ficou depois em silêncio, isolado, no alto de uma duna, deixando a chuva cair sobre ele, alheio ao vento, escutando o rumor do mar./ Ao anoitecer, acenderam fogos e prepararam uma refeição magra./ Dormiram à chuva./ Pela madrugada iniciaram o retorno, envoltos pela neblina, pelo frio, pelo silêncio, pela estranha, amarga luz que cobria o mundo.” (VARÕES, 2005c, p. 58-59)

⁵⁵ Diz o narrador do conto “El muerto”, de Jorge Luís Borges: “Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de vastos amaneceres y de jornadas que tienen el olor del caballo. Esa vida es nueva para El, y a veces atroz, pero ya está en su sangre, porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran e presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos.” (Borges, 1967, p. 29)

causas de a revolução não ter se expandido, não ter alicerçado uma federação de repúblicas, como pregavam alguns dos seus oficiais. Foram no pampa e não sobre as águas os momentos de glória dos farrapos, o pampa é o espaço em que a identidade gaúcha viceja em seu próprio elemento, e viceja por si mesma, não é uma afetação.

Já muito adiantada a trama de *Os varões assinalados*, é descrito o pampa (justamente a região do Rio Grande em que nasceu o autor), marcando um etos pampeano,

A Campanha da fronteira oeste do Continente de São Pedro é o verdadeiro pampa. Ali, na sela dum cavalo, no alto de uma coxilha, o olhar percorre os quatro pontos cardeais e não encontra obstáculo. É um mar. Para onde quer que se olhe, desenrola-se a vastidão – suave, verde, ondulada, harmônica e assustadora. Não há nada maior e nada mais imóvel. O mar se move, o mar cresce, o mar se desdobra. Ali, é um mar petrificado. Ali, é um silêncio vazio. Ali, é um verdor severo: infundável. [...] A vida no pampa é esquiva, sutil, perigosa: cada um por si. No pampa, tribos de charruas enfrentaram os portugueses e os espanhóis e sobreviveram. Para o pampa fogem os desertores, os perseguidos da lei, os contrabandistas, os párias. O pampa é livre. O pampa não foi domado. O pampa – em 1843 – ainda era um território que desafiava a vontade humana. (RUAS, 1985, p. 371)

Temos aqui o pampa como uma espécie de espaço mítico, fora do tempo. Nesse chão, os homens vivem ou viveram quase em estado de natureza, o pampa é o espaço das forças indomadas. Encontramos essa ideia ou sentimento aqui e ali por toda obra do autor, como já temos assinalado.

Também temos encontrado na obra de Tabajara Ruas a presença do anjo. Descrevendo uma situação em um acampamento do coronel Bento Manuel (que por todo o romance é a imagem do traidor em suas seguidas mudanças de partido, ora com os farroupilhas, ora com os imperiais), aparece a figura do anjo:

A face jovem do tenente Osório crispou-se. Bento Manuel era hábil em revolver feridas. Parecia que o coronel não o perdoava por ter-lhe salvo a vida em Sarandi. [...] Sem cavalo, cercado, está por cair prisioneiro ou ser morto quando o adolescente Osório irrompe à frente de poucos homens, com a fúria de um anjo. [...]

Agora, dez anos depois, nesse acampamento melancólico batido de vento, o antigo anjo salvador é seu prisioneiro. (VARÕES, 1985, p. 21)⁵⁶

Como vemos, a juventude traz “a fúria de um anjo” ao defrontar-se com o perigo, na vertigem do medo e da coragem. Naquele ambiente guerreiro e glorificador da guerra

⁵⁶ Nas peripécias de Bento Manuel, chega o momento em que ele é o prisioneiro e também nessa situação ele vê o anjo: “- Quais são as ordens, Charãozinho?/ – Acabar com tua raça, traidor filho duma puta!/ Apontou a pistola para Bento Manuel. O brigadeiro vislumbrou no jovem rosto em fúria um anjo vingador, louro e de olhos azuis.” (VARÕES, 1985, p. 190)

(em que a guerra é fonte de glória e em si mesma é a glória), os jovens se vestirem com a fúria de um anjo para ter seu batismo de fogo era etapa necessária da formação, era o rito de passagem para a idade adulta, para a plena condição máscula. Em dada altura, o coronel Silva Tavares, dos imperiais, determina que seu filho Joca, de 17 anos de idade, participe da guerra – assim como o doutor Rodrigo Cambará havia feito em relação a seu filho Floriano: “Tá na hora desse guri aprender a ser macho.” (VARÕES, 1985, p. 88-89) Há uma crise familiar por conta disso, há o choro da esposa e o filho sufocando o choro. Porém, depois da primeira batalha, depois de matar o primeiro inimigo em combate singular, o jovem Joca exulta:

Matei um! É júbilo e temor, matei um, matei um, agora sou macho, aquele da espada foi sem querer, este eu aponte entre os olhos, acertei o nariz, vou contar para meu pai, agora sou macho! (VARÕES, 1985, p. 96)

É mesmo lapidar a forma como Joca Tavares se inscreve na legenda máscula do pampa porque cumpriu seu rito de passagem, seu batismo de fogo: a guerra⁵⁷ e a rudeza são consideradas aspectos necessários da masculinidade.

Todavia, essa regra da rudeza valia para todos e não apenas para os jovens. Detidos pelos imperiais depois de sofrerem uma derrota na ilha de Fanfa (sintomaticamente, temos aqui mais uma vez a falta de destreza no ambiente aquático), alguns líderes farrapos foram encarcerados. Na fortaleza de Santa Cruz, em Niterói (junto ao mar – novamente o ambiente estranho), o rude Onofre Pires e o refinado conde Tito Lívio Zambeccari foram

⁵⁷ Sendo também um cineasta, o autor aproveita os combates e outras situações relacionadas à guerra para apresentar a narrativa em um ritmo cinematográfico, como bem assinalou a professora Marilene Weinhardt: “Para descrever o encontro [armado], que ocupa um capítulo inteiro, o narrador mobiliza recursos buscados nos épicos clássicos do cinema, com predomínio do uso de câmara afastada, em panorâmica, para apreender a movimentação de cada ala em relação ao conjunto, eventualmente recorrendo ao *close*, quando a câmara se detém num chefe, ou um soldado em sua hora extrema. Para os efeitos visuais, a informação sobre o uso de palas que esvoaçam e de arreios de prata que faíscam é indispensável. [...] Mas como tirar navios farroupilhas das águas interiores, se a barra do Rio Grande estava totalmente bloqueada? A decisão de transportá-los por terra permite ao narrador mais uma descrição em que os efeitos visuais de impacto cinematográfico são conseguidos pelos jogos de linguagem. A descrição do afundamento da embarcação maior, o *Farroupilha*, pela ação do *carpinteiro*, o temível vento da região, também explora recursos da sétima arte.” (WEINHARDT, 2004, 103-06) E vale ainda mencionar que os barcos cruzando o pampa foi uma situação já de si tão cinematográfica que foi aproveitada em *Anahy de las Misiones*, filme que, com roteiro de Tabajara Ruas, enfoca um pequeno núcleo familiar sobrevivendo às custas de despojos de combates da Revolução Farroupilha. Se não era absolutamente necessário para o enredo que a família encontrasse os barcos sendo puxados por juntas de bois, a cena – notadamente na tela grande de uma sala de projeção – tem um belo efeito, o que já a justifica.

companheiros de cela, em uma convivência que não poderia ser plenamente harmoniosa (na edição 2005 não é tão detalhado esse comparativo que faz o leitor relativizar a opinião de Onofre sobre o italiano Tito Lívio ao mostrar como, apesar da delicadeza, o conde italiano é capaz de firmeza e determinação):

A pele branca de Tito Lívio, suas mãos delicadas – aparentemente sem forças – causavam repulsa no espírito tosco e decidido de Onofre. Criado no campo, domador de potro xucro desde os 12 anos, capaz de matar um novilho com um soco e derrubar um touro com as mãos, Onofre admirava a força, a agilidade e a destreza física. Não conseguia (e não sabia) ver no conde – que junto com ele ficara dias sem comer, dormindo pouco e movendo-se constantemente sem murmurar queixa alguma – a força interior que o sustentava e dava-lhe ânimo para prosseguir. (VARÕES, 1985, p. 169)

É de se notar que essa descrição da maneira de ser do coronel Onofre faz lembrar o major Toríbio Cambará, assim como, no teclado de Tabajara Ruas, a convivência dos primos Onofre Pires e Bento Gonçalves faz lembrar os irmãos Toríbio e Rodrigo Terra Cambará. Dessa maneira, mesmo quando lança mão de personagens históricos o autor mantém sua obra dialogando com o trabalho de outros ficcionistas. De modo mais geral, essa firmeza na delicadeza demonstrada pelo conde Zambecari, essa articulação entre força e fragilidade, ressoa a obra de Erico Verissimo e, como vamos procurando demonstrar, é uma recorrência na obra de Tabajara Ruas.

Além dessa difusa presença dos jovens se havendo com um código de honra e valentia para adentrarem o mundo másculo, também percebemos ao longo de *Os varões assinalados* a presença negra – conforme já surpreendemos na primeira página do texto. Netto sendo o herói e os lanceiros negros estando sob o seu comando, nesse romance vemos os negros não apenas na condição subalterna de João Congo, espécie de “escravo de *chambre*” de Bento Gonçalves. E o destino dos lanceiros negros, ao final da guerra e ao final da narrativa, é uma tragédia que evidencia – de modo eloquente, cruel e sangrento – as contradições da Revolução Farroupilha: paralelamente às negociações de paz, houve no final da guerra um último combate a partir de uma cilada contra os lanceiros negros, massacrados em um ataque covarde que teria ocorrido justamente para eliminar fisicamente os combatentes ou ex-combatentes negros, elementos que se tornariam incômodos depois do retorno do Rio Grande à estrutura legal do império brasileiro, pois os farroupilhas prometeram libertar os escravos que lutassem nas suas fileiras, mas o império continuava escravocrata. A historiografia ainda não estabeleceu de forma definitiva se para esse

massacre, em Porongos, houve traição por parte do general farroupilha Davi Canabarro (David José Martins, 1796-1867) ou se foi um stratagemma do coronel imperial Chico Pedro (Francisco Pedro Buarque de Abreu, barão do Jacuí, dito o Moringue, 1811-1891), para que parecesse ter havido essa traição de Canabarro. Em *Os varões assinalados*, é isso que se dá: Moringue ordenou a um de seus oficiais que, tendo talento para o desenho, imitasse a letra do então barão de Caxias (Luís Alves de Lima, 1803-1880), comandante das forças imperiais, em um ofício que incriminou Canabarro. O fato inegável é que houve o massacre e o narrador de *Os varões assinalados* descreve como Teixeira Nunes comandou seus lanceiros sob o fogo imperial, alcançando nesse momento uma perfeita harmonia com sua tropa:

- Vamos abrir caminho – gritou Teixeira. – Vamos sair daqui de qualquer maneira.

Eram veteranos do Seival, de Rio Pardo; muitos estiveram em Laguna, subiram a serra até Lages, combateram em São José do Norte. Mas aquele era o maior apuro em que jamais estiveram. Ao mesmo tempo começaram a entoar um canto fúnebre, pesado, rouco, um canto áspero e sem palavras: negro. E logo, num movimento curto, principiaram a bater com as lanças no peito, produzindo um som assombroso, que espantou o próprio Teixeira. Então, os pés descalços começaram a bater no chão, acompanhando os golpes das lanças nos peitos; e assim foram avançando, compactos, cantando, batendo as lanças, batendo os pés, terríveis. Teixeira Nunes foi apanhado pela vertigem e de sua boca começou também a sair a canção negra, invocando os longínquos deuses, prometendo sabia lá que dádiva e pedindo que milagre, sua espada começou a bater no peito, a bota a acompanhar a cadência da canção. Os imperiais arremeteram. Os lanceiros arremeteram. Na espiral sangrenta que se seguiu, engolfados em sombras e durezas pontiagudas, sentindo as asas do deus negro roçar seu ombro, as narinas dilatadas e os dentes triturando fantasmas, Teixeira abandonou-se ao festival: cintilava. Sua espada abria fendas miraculosas, seu braço varria pesos impossíveis, tinha em si todas as virtudes e a sapiência, sabia que a consumação de tudo estava se fazendo e ele era um dos escolhidos. Uma lança roçou sua perna, outra o ombro. A espada quebrou. Pisou cabeças, membros, mãos. Escorregava em sangue. De sua boca saía a canção africana, saíam as palavras mágicas, acudiam os deuses escuros. A muralha dos corpos imperiais cedeu. A passagem foi aberta e por ela penetraram em torrentes os derradeiros soldados da república. Teixeira Nunes agitou no ar denso de pó e sangue o pedaço de espada.

- Vamos! Agora! Para o capão. (VARÕES, 1985, p. 419)

Do mesmo modo que o fim da investida sobre São José do Norte, também foi melancólico o fim da república, apesar do heroísmo tanto dos lanceiros como de seu comandante:

Depois de quase dez anos de lutas e sacrifícios, a república desmoronava sem ruído num banal ataque de surpresa; o outrora poderoso exército sucumbia ante as mais corriqueiras artimanhas. Descobriu que ia morrer. A ferida em sua perna estava bem amarrada; o sangue fora estancado. Mas ia morrer. Uma asa roçava seu ombro.

O coronel Teixeira Nunes sentiu medo. (VARÕES, 1985, p. 420)

A solidariedade na derrota selou definitivamente o vínculo do coronel Teixeira Nunes com seus lanceiros negros:

O sargento [Caldeira] olhou os soldados e fez um gesto com as mãos.

- Os homens negros são como pássaros, coronel. São caçados, são mortos, são metidos em jaulas. Os homens negros não querem a paz, não querem a derrota. Querem lutar até o fim, até a vitória.

- Eu também quero isso, sargento.

Pela primeira vez em longos anos Teixeira Nunes viu o sargento sorrir. Ele tornou a olhar para os outros soldados.

- Nós sabemos. O coronel também é um pássaro. Vosmecê é o gavião, o que voa mais alto. (VARÕES, 1985, p. 421)

As figuras heroicas de *Os varões assinalados* são Netto, Lucas de Oliveira, Teixeira Nunes e o sargento Caldeira. São eles que estão aprendendo e, em seu conjunto, proporcionam a dádiva da busca de uma vida mais livre, uma vida em que as pessoas não se curvam ou não tiram o chapéu a monarcas, a busca de uma terra onde se possa viver o código de honra gaúcho.

Sendo mentores uns dos outros, eles vão compondo um herói coletivo. Lucas de Oliveira argumenta para que Netto proclame a república e Netto só dá esse passo depois de uma conversa com o sargento Caldeira. Por sua vez, o sargento memoriza as palavras do então coronel Netto sobre a necessidade de um fato político e em busca desse fato ele comanda os lanceiros negros em uma batalha, depois de Teixeira Nunes ser ferido. No último combate da Revolução Farroupilha, Teixeira Nunes adere ao cântico negro, aos ritos dos seus comandados, torna-se um deles ou, mais que isso, o maior deles, pois “é o gavião, o que voa mais alto”. Por fim, depois de ter assinado o tratado de Ponche Verde, junto com seus campeiros Netto vai embora para o Uruguai. Porém, ainda na estância em que se assinou o tratado, o coronel Lucas de Oliveira procura demover Netto dessa decisão: “Nós ainda vamos fazer deste país uma república, general. Uma grande federação de repúblicas. Essa luta agora que vai começar.” (VARÕES, 1985, p. 437) O general Netto ouviu e repudiou as ideias que Lucas estava defendendo:

Vosmecê não tem ideias, coronel. Tem instrumentos no cérebro para justificar seus atos e sua consciência. Vosmecê comandou com a mesma fé, a mesma vontade, a mesma certeza a cerimônia da proclamação da república e a do fim da república. Eu sou um homem simples, coronel. Fui criado guaxo. Essas coisas eu não compreendo. (VARÕES, 1985, p. 438)

Depois disso, os dois oficiais se despedem e Netto vai com seus homens. O fato de ele pactuar apenas formalmente, assinando um documento, e não realmente; o fato de não aderir à racionalização da derrota e ao arranjo proposto pelo belo Lucas; o fato de ir embora por se recusar à situação que se apresentava, fazem de Netto o herói dessa epopeia, pois indo embora ele levou consigo e manteve intacto o código de honra. No seu comentário sobre essa cena, a professora Marilene Weinhardt registra o relevo que o narrador dá à figura de Netto:

Assinada a paz, um diálogo entre o general que proclamou a república e o oficial que o convencera a proclamá-la dá a medida das convicções de cada um. Netto sai de cena como o grande idealista, firme e sereno. (WEINHARDT, 2004, p. 112)

Um menino da estância, que estava por ali, também diz adeus ao general e fica vendo o grupo de cavaleiros se dissolver no pampa:

Começou a chover miúdo. Do galpão chamaram o menino mas ele não se moveu: esperou o grupo reaparecer e ficou agarrado ao mourão, indiferente aos chamados e à chuva que se tornava forte, olhando o grupo afastar-se cada vez mais até tornar-se um pequeno ponto escuro no horizonte do pampa. (VARÕES, 1985, p. 439)

Na edição 2005, para esse trecho há um ajuste que não é apenas textual, pois a situação também muda, ainda que ligeiramente:

A chuva começou a cair. Cresceu um cheiro forte de terra molhada. Uma voz feminina chamou o menino, e quando ele se moveu para voltar à casa deparou com um oficial. Era aquele que lhe fizera continência na tarde anterior. Agora, entretanto, havia algo imponente e triste nele, ali, em pé, deixando a chuva cair no rosto. O menino foi tocado pela ideia de que aquele homem estava muito só e que era seu dever ficar junto dele. E assim, indiferentes aos chamados e à chuva que aumentava, Lucas e o menino permaneceram imóveis, sem tirar os olhos do grupo de cavaleiros que se afastava cada vez mais, cada vez mais, até se tornarem uma miragem escura no horizonte do pampa. (VARÕES, 2005c, p. 199-200)

Uma voz feminina chamou o menino, ele até ia atender a esse chamado, mas, ainda que derrotado, o mundo masculino da guerra se impôs, o menino permaneceu onde estava. E assim, Lucas de Oliveira, um oficial farroupilha, iguala-se ao menino da estância, ele é o povo gaúcho que vê seu herói ir em frente, seguir a jornada. A dádiva é essa: seguir em frente, em busca de um lugar onde seja possível manter os valores de quem se criou guaxo, de quem não se curva diante de poderosos. O compromisso não é com uma revolução de

princípios vagos e mutáveis, mas com um corpo de valores - o código de honra gaúcho. Por considerar que a paz celebrada em Ponche Verde é incompatível com esse código, o general Netto vai embora. Na continuidade de sua trajetória, veremos como ele procurou manter esse código. Mas isso já é assunto de outro romance de Tabajara Ruas, pois a aventura precisa continuar.

No início de sua escritura, *Netto perde sua alma* foi concebido como um epílogo de *Os varões assinalados*,⁵⁸ mas se tornou um romance em si mesmo e a partir disso temos uma visão mais centrada e mesmo mais autoral na medida em que o foco não é um multifacetado acontecimento histórico e sim um personagem que vai se construindo ao longo de vários acontecimentos históricos apresentados desde uma perspectiva abertamente ficcional, sem a preocupação de ser “o romance da Guerra dos Farrapos” ou “o grande romance da Guerra dos Farrapos”, conforme subtítulos em diferentes edições de *Os varões assinalados*. Ainda antes da narrativa propriamente dita, na página de dedicatória de *Netto perde sua alma*, o autor adverte: “Esta ficção sobre o general farroupilha Antônio de Sousa Netto...” (NETTO, 1998, p. 39) Na orelha de uma nova edição do romance, o autor reafirma que “Este romance não é [...] a história de Antônio de Sousa Netto. É uma ficção a seu respeito, um invenção, um sonho – meu e de outros homens.”

A continuidade e complementação entre *Os varões assinalados* e *Netto perde sua alma* é explicitada nessas declarações do autor e também no fato de vários personagens se repetirem em um romance e outro.⁵⁹

Em *Netto perde sua alma*, a narrativa avança e recua sobre o eixo temporal-histórico. Em verdade, o presente da narrativa é o dia 1.º de julho de 1866 e o general Netto

⁵⁸ Diz o autor, em entrevista a Marco Vasques: “O Netto descobri pouco a pouco quando eu comecei a ler e investigar para produzir o livro *Os varões assinalados*. [...] o romance *Netto perde sua alma* nasceu da necessidade de fazer um epílogo para *Os varões assinalados*. As pessoas me perguntavam o que aconteceu com toda aquela gente. Então, como na época eu estava revisando *Os varões assinalados*, me preparei para fazer um epílogo de 30 páginas, mas um amigo me fez um desafio: “Taba, faz uma novela.” Aceitei o desafio e fiz uma novela mais desvinculada das questões históricas, fiz uma novela gótica onde Netto conversa com fantasmas relembando o passado.” (RUAS, 2004, p. 185-86)

⁵⁹ Além disso, há uma situação no filme *Netto perde sua alma* que demonstra de forma definitiva como os dois romances se interpenetram e, portanto, é legítimo considerá-los como uma narrativa apenas – com as variações de ritmo e registro que o gênero romance permite. No filme, há uma sequência dramática ou mesmo trágica em que, depois da batalha do Seival, o derrotado e ferido major Davi Francisco, da forças imperiais, recusa-se a entregar a espada e ser feito prisioneiro, e por fim suicida-se. Na romanesca, essa passagem pertence a *Os varões assinalados*.

delira de febre em um hospital militar em Corrientes, na Argentina. Nesse delírio, ele ouve vozes – há uma voz infantil e uma voz bonachona “dentro dele” (NETTO, 1998, p. 54)

Esse recurso ficcional de apresentar o enredo a partir das recordações ou delírios de um homem ferido é o mesmo de *As neves do Kilimanjaro* (1952), filme que é comentado pelos personagens de *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*. Note-se que a influência é antes do filme de Henry King (1886-1982) que do conto de Ernest Hemingway (1889-1961) em que o roteiro foi baseado, já que o conto apresenta um enredo mais sintético e o roteiro se valeu de outros elementos da obra de Hemingway para – com um leque mais variado de viagens, caçadas, combates e aventuras tanto de armas como amorosas – preencher as quase duas horas de projeção.

Claro que essa influência do cinema será percebida por quem já tenha visto o filme, mas há um momento em que a narrativa é conduzida em um ritmo de filme de ação ou faroeste e, mais que isso, há marcações de tempo como na decupagem de um roteiro cinematográfico:

Mas foi o da boleadeira quem desencadeou os acontecimentos dos 40 segundos que se seguiram. Do primeiro ao oitavo segundo, as três pedras voaram na direção de Teixeira, que apertou o gatilho do rifle. (NETTO, 1998, p. 96)

E ainda por duas páginas o nosso narrador segue tomado pelo roteirista, mas não é o caso de transcrever toda a cena. Antes disso, e antes de prosseguir na análise do romance propriamente dito, vamos registrar que na versão cinematográfica de *Netto perde sua alma* a cena foi adaptada fielmente, utilizando as marcações que já estavam no romance.

No início tanto do filme como do romance, o general Netto está no hospital em Corrientes por conta de ter se engajado na Guerra da Tríplice Aliança. Deu baixa no hospital depois de ser ferido em batalha e de contrair uma doença que grassava na tropa – provavelmente malária.

Acompanharemos a narrativa do romance conforme o eixo temporal-histórico e assim vamos diretamente ao capítulo 3, “Dorsal das Encantadas”, na véspera da proclamação da República Rio-grandense. Estamos em setembro de 1836, nos campos do Seival, arredores de Bagé –uma área em que a liderança dos farroupilhas estava com Antônio de Sousa Netto.

Essa cena, que é mais recuada no tempo histórico, mostra Netto apreensivo, considerando que pôs em movimento um maquinismo que já não pode controlar (ideia que foi recorrente em *Os varões assinalados*):

Netto fechou a porta de lona da barraca e deixou o horror lá fora. Sabia que isso era artificial, que não podia durar, que as forças infernais que tinha desencadeado possuíam autonomia e lógica próprias [...] (NETTO, 1998, p. 109)

Depois, há uma consideração sobre o gosto dos militares gaúchos – fossem os de carreira ou os que se faziam combatentes ao sabor das revoluções – pela arma da cavalaria: “Tinham razão os gaúchos em menosprezar a infantaria. Combater a pé era extremamente deselegante.” (NETTO, 1998, p. 110)

Na véspera da proclamação da república, quem mais argumentou para convencer o então coronel Netto da necessidade de tal proclamação foi o então capitão Lucas de Oliveira. Diz Lucas:

- Não seremos humilhados.
- *Eu* não serei humilhado, capitão. Isso eu assino embaixo e vosmecê é testemunha.
Um relâmpago iluminou os cavalos. Olharam para o céu. Nuvens escuras se espalhavam. (NETTO, 1998, p. 118-19)

Ao final dessa conversa entre os dois farroupilhas, há uma observação do narrador e, por via do discurso indireto livre, podemos atribuir essa constatação a Netto: “Lucas era tão bonito que parecia um príncipe de opereta.” (NETTO, 1998, p. 120) Lembremos que são características do autor a ridicularização do antagonista (mesmo que apenas momentaneamente antagonista, mesmo que apenas um guardião do limiar, cuja função é provocar o herói à ação) e o tom de opereta atribuído à masculinidade desse antagonista, configurando uma masculinidade farsesca.

Com os céus se preparando para uma chuva, Antônio de Sousa Netto vai perambular pelo acampamento para refletir sobre o que Lucas lhe propunha, sobre o passo que seria dado. Ficou olhando para os cavalos e então foi abordado pelo sargento Caldeira:

- Pitando, coronel.
[...]
- Pensando, sargento. Pitando e pensando. (NETTO, 1998, p. 121)

Os dois homens conversam um pouco e quando Netto já está se afastando para ir se reunir com os oficiais, comunicar a eles que aceitou fazer a proclamação, o sargento o chama para um último comentário:

- Coronel.

Parou. Voltou-se. Um relâmpago iluminou o grande negro contra o horizonte do pampa.

- Se vosmecê fundar um país, coronel, eu o acompanho até a porta do inferno. (NETTO, 1998, p. 123)

Agora, seguindo a ordem temporal, vamos ao capítulo 2, “Reunião no morro da Fortaleza”. Estamos em abril de 1840, na margem esquerda do rio Guaíba. Em uma canoa, há vários líderes farroupilhas. Netto dá um impulso na embarcação para depois entrar nela e o narrador ressalta o aspecto sombrio da cena:

Netto empurrou a canoa e saltou dentro dela. [...] a canoa dava saltos na água escura. Tudo era escuro. A noite era escura. Os vultos dos quatro homens na canoa eram escuros. (NETTO, 1998, p. 79)

Garibaldi, que o narrador chama de “pirata italiano”, está na canoa e se dirige a Netto:

- Tenho inveja do senhor, general.

[...]

- Quantos homens no mundo tiveram o privilégio de proclamar uma república?

[...]

- Muito poucos. *Veramente*, muito poucos. O senhor é um assinalado. Tenho inveja do senhor, general.

[...]

- Eu conheci alguns generais na minha terra e em outras terras também. [...] Nenhum deles proclamou uma república.

[...]

- E, no entanto, como eram orgulhosos aqueles generais. Como eram vaidosos. Um general francês, um general italiano, um general mouro iria empurrar uma canoa com três companheiros dentro? (NETTO, 1998, p. 80-81)

Desembarcando da canoa, Netto segue em sua missão, sendo acompanhado por Teixeira Nunes. Esses dois oficiais passam por uma estância procurando comprar cavalos. Ali, conhecem Milonga (nome que ecoa o Fandango de *O tempo e o vento*, com a diferença de que o velho Fandango era alegre e o jovem Milonga é triste e trágico), rapaz escravo que depois os segue, desejoso de lutar no Corpo de Lanceiros Negros. Os dois oficiais

farroupilhas procuram fazê-lo voltar à estância. Para convencê-lo, Teixeira Nunes faz um breve discurso que revela alguma contradição – a contradição de uma retórica propondo que o escravo se sinta livre dentro de sua condição de cativo e também a contradição de um movimento que se pretendia abolicionista e por fim nada fez pelos negros:

- Milonga – disse Teixeira com ar amistoso – nós estamos fazendo esta guerra porque queremos acabar não só com a escravidão, que é uma mal e uma vergonha, mas com muitas outras espécies de maldade e de vergonha que existem. Quando tu for maior, serás bem-vindo ao Corpo, mas agora, o melhor para ti e para tua mãe é voltares para a fazenda e ajudares as pessoas que moram lá. Elas precisam de ti. Se tu fizer por tua própria vontade, tu te sentirás livre. (NETTO, 1998, p. 91-92)

Depois disso, o rapaz faz que vai embora, mas continua seguindo os dois oficiais até que eles precisam enfrentar salteadores. Então Milonga, exímio atirador, ajuda-os a se livrarem da situação. Frente ao fato novo, Netto e Teixeira Nunes o aceitam como candidato a lanceiro negro. Como um cavalo se perdeu no tiroteio, Milonga passa a viajar na garupa de Netto. A maneira de o autor narrar a chegada do trio no acampamento dos lanceiros faz parte de uma espécie de mística dos lanceiros negros que se faz presente em sua obra. E, mais que isso, Milonga encontra sua bem-aventurança (e também seu destino, sua tragédia):

O Corpo de Lanceiros, quando percebeu que os dois cavaleiros que apontaram no horizonte eram Netto e Teixeira, formou duas alas por onde eles passaram. Cada soldado batia com a lança no peito, compassadamente, formando um som imponente, que desconcertou Milonga e criou uma espécie de emoção incontrolável, áspera e viril, que ele desconhecia e que o dominou e o obrigou a fazer força para evitar as lágrimas. Milonga adivinhou que aquele negro alto e forte que apanhou as rédeas do cavalo de Netto era o lendário sargento Caldeira. (NETTO, 1989, p. 98)

Conhecendo essa “espécie de emoção incontrolável, áspera e viril”, Milonga se posiciona para o seu rito de passagem, o seu batismo de fogo.⁶⁰

Já no capítulo IV, intitulado “Último verão no Continente”, estamos nas campinas de Ponche Verde, em março de 1845. Nessa área, que atualmente pertence ao município de Dom Pedrito, foi assinado o acordo de paz que pôs fim à Guerra dos Farrapos. Percebendo que voltarão à condição de cativos, um grupo de lanceiros negros deserta. O sargento Caldeira vai conversar com eles, muito contrariado por saber que esse pequeno grupo de

⁶⁰ Em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, o narrador menciona “uma forma de prazer obscuro, ambíguo, associado [...] ao perigo e à masculinidade” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 9)

desertores matou um civil – em uma tentativa de conseguir alimentos. Os lanceiros se sentem abandonados pelos oficiais brancos: “Lutamos dez anos para que, sargento? – perguntou Palometa, mostrando os dentes afiados. – Para tornar a ser escravos?” (NETTO, 1998, p. 129) Milonga está entre os desertores e também se manifesta:

Os republicanos mentiram para nós. Enquanto precisavam da gente para a guerra, falavam em liberdade, igualdade, fraternidade. Quando a guerra terminou, nos entregaram para os imperiais. (NETTO, 1998, p. 130)

O sargento argumenta com os desertores:

- Os tempos mudaram, soldado. A escravidão acabou no mundo inteiro. Vai acabar aqui também.
 - Quando, sargento, quando?
 - Quando chegar a hora. Temos que lutar por isso, não viver escondido na serra. É uma questão política.
 - Sargento, vosmecê está falando como um branco.
- O sargento Caldeira demorou a responder. Deu um passo adiante, tocou no colar de dentes de jaguar que Palometa usava.
- Caçador, eu vim aqui falar com vosmecês porque Calandra disse que eram irmãos meus que estavam pedindo. Eu nunca derramei o sangue de um irmão meu, mas vosmecê começa a correr esse risco, soldado.
 - Eu não sou mais soldado. Agora eu sou um homem livre. Não me chame mais de soldado.
- (NETTO, 1998, p. 131)

Por fim, os desertores contam ao sargento qual é o plano:

- Queremos ir para as Encantadas, sargento – disse Quero-quero, ainda sonhador.
 - De minha parte vou continuar matando pra ser livre – disse Milonga.
- O sargento Caldeira tornou a olhar vagarosamente a solidão do pampa ao seu redor, com uma sensação infinita de perda. Depois, procurou os olhos desamparados do jovem parado na sua frente.
- Cada um é dono do seu destino, Milonga.
- Montou no tordilho.
- As Encantadas ficam na direção do nascente. Quatro dias a cavalo.
- Torceu a rédea, esporeou o tordilho e se afastou a galope. (NETTO, 1998, p. 133)

A guerra já havia acabado. Em conversa com o então capitão Osório (Manuel Luís Osório, 1808-1879, o marquês do Erval, patrono da arma da cavalaria do Exército Brasileiro), Netto conta de seus planos, já em execução, de se mudar para o Uruguai e manter uma criação de cavalos de raça e gado bovino:

- Já negocieei minha estância. Vou comprar uma ponta de gado. Vou ser tropeiro. Eu era tropeiro quando comecei a vida. Tinha 16 anos. Agora tenho 40, capitão, uma idade boa para recomeçar.

[...]

- Nas conversas do acordo de paz meus pontos de vista todos foram vencidos, capitão, e eu sempre pretendi ser um homem sensato. Não pude fazer nada a respeito dos escravos e isso me corrói. Sei quando estou vencido. Só me resta ir embora.

- A abolição vai chegar, general, assim como a república.

- Disso eu não tenho dúvida, capitão. O que me corrói é o destino dos negros que lutaram com os republicanos. Só eles perderam.

Netto apanhou um palheiro já enrolado no bolso da túnica.

- Eles mantiveram o compromisso com a república. Eles não traíram, capitão.

[...]

- [...] A única coisa decente, nesta situação, era continuar a luta até chegarmos a uma decisão que respeitasse a atuação dos lanceiros durante esses dez anos. Mas continuar uma luta por minha conta e risco seria ir contra a vontade de todos os meus camaradas. (NETTO, 1998, p. 135-36)

O oficial farroupilha e o oficial imperial já estão se despedindo quando surge um cavaleiro - Milonga, disposto a matar Antônio de Sousa Netto:

- General mentiroso!

Netto sentiu uma dor súbita e estranha.

- Vim pra le matar, general.

Osório levou a mão à culatra da pistola. Netto segurou seu braço. Olhou para o rapaz que um dia salvara sua vida. Tirou o palheiro da boca.

- Há quanto tempo, amigo Milonga.

- Eu não tenho amigos!

- A guerra terminou, Milonga.

- A guerra terminou e eu continuo escravo.

- Para mim tu não és escravo, Milonga.

- General, onde está a república que vosmecê proclamou?

- Ela não existe mais, Milonga.

- Vosmecê mentiu para nós.

- Não Milonga, eu não menti. Apenas perdi a guerra.

- Onde está o Gavião.

- O coronel Teixeira morreu, Milonga.

Milonga olhou para o céu avermelhado e deu um grito agudo, que fez Netto estremecer. Depois, olhou para Netto com olhos frios.

- Morre, general. (NETTO, 1998, p. 137-38)

Milonga chega a puxar a pistola, aponta para o general e atira, mas o projétil saiu para o alto, pois o rapaz foi sacudido por um outro disparo: o sargento Caldeira foi mais rápido e alvejou Milonga, impedindo-o de matar Antônio de Sousa Netto. Então, ele

[...] fechou os olhos de Milonga e disse, bem devagar, bem baixinho:

- Milonga, negrinho burro, matar um general não é mais um fato político. (NETTO, 1989, p. 139)

Assim, Milonga pertenceu ao agrupamento mais valoroso do exército farroupilha – o Corpo de Lanceiros Negros, a chamada Brigada Ligeira de Netto. Todavia, ele não

caracteriza o herói porque não soube aprender com os fatos. Ele pertence à massa escrava que se engajou na luta por acreditar que a revolução traria o fim do cativeiro. Esse grupo foi traído e massacrado. Os negros foram os que mais perderam na guerra. Na sua condição trágica, na busca de seu destino, Milonga é o inocente sacrificado.

O que teria sido a vida do general Netto no seu exílio na chamada Banda Oriental é contado no capítulo V, que transcorre em junho de 1861 e se intitula “Piedra Sola” – o mesmo nome da estância do general, em uma localidade homônima, no pampa uruguaio. Ali ele estava bem integrado. Como era o maior estancieiro da região, cabiam-lhe algumas obrigações – por exemplo, dar fim ao jaguar que andava incomodando nas propriedades, matando reses, causando prejuízos. Também participava das carreiras.

Nesse capítulo, vemos o namoro de Netto com Maria Escayola, filha de um outro estancieiro. Netto se casou com essa jovem, muitos anos mais moça que ele.

Em um jantar na casa do futuro sogro, Netto conversou com o embaixador britânico e essa conversa demonstra a dúbia identidade que então era a sua, uma identidade fronteiriça:

- O senhor é brasileiro ou rio-grandense? Uruguaio ou argentino? Blanco ou colorado?
- Eu sou um general, mister Thorton.
- Maria deu uma risada curta e colocou o leque sobre os lábios, enrubescendo.
- Nosso amigo Netto, senhor embaixador, é um general muito especial – disse don José Escayola.
- É um general que tem seu próprio exército – disse Maria. (NETTO, 1998, p. 159)

E assim chegamos aos dois capítulos intitulados “Corrientes”: o primeiro e o último capítulos do romance. Eles se passam em julho de 1866. Netto estava lutando na Guerra da Tríplice Aliança, foi ferido e deu baixa no hospital militar da localidade argentina de Corrientes. Em meio aos delírios de febre, revolta-se com o oficial médico, figura de opereta, de questionável masculinidade, cujas mãos têm cheiro de urina e que, sem necessidade – ou antes por uma vingança fútil –, amputou as duas pernas do capitão de los Santos, ferido que estava sob os seus cuidados. Netto, de los Santos e ainda o major Ramirez compartilham a enfermaria. Ramirez é uma figura sinistra que fazia transformava os prisioneiros de guerra em escravos para lucrar com o seu tráfico:

Netto desprezava o major Ramirez, apesar do seu tamanho e da sua coragem.

Tinha conhecido o major Ramirez na rendição dos paraguaios em Uruguaiana e o vira jogar-se, excitado e febril, no macabro comércio de escravos. Com determinação e tino comercial, o major Ramirez separava grupos de prisioneiros e os vendia para fazendeiros argentinos, uruguaios e brasileiros. (NETTO, 1998, p. 60)

Em uma conversa com Osório, agora no mesmo lado que ele, Netto fica sabendo qual foi o fim de Davi Canabarro. E se em *Os varões assinalados* paira a dúvida, em *Netto perde sua alma* o autor já apresenta Canabarro como o traidor de Porongos, causando o massacre dos lanceiros negros, ainda que essa traição apareça não como uma certeza, mas como uma crença:

- Tenho notícias do general Canabarro – disse Osório
Netto esperou.
- Morreu na semana passada, numa fazenda dele, acho que em Alegrete. Morreu três dias antes da corte marcial começar.
- Canabarro, o Tatu... Esse fugiu ao destino.
- Talvez.
- Traiu em Porongos. [...]
- Isso não sabemos.
- Não sabemos, mas acreditamos. (NETTO, 1998, p. 62)

No hospital, em meio ao delírio da febre, o general conversa com o sargento Caldeira, que àquela altura já estava morto. Não fica esclarecido se essa visão foi fruto do dito delírio ou se era, na dinâmica da narrativa, um fantasma, mas isso não importa: qualquer que seja o estatuto da presença do sargento morto, sua função nesse ponto do enredo é a mesma, pois com ele o general Netto conversa relembando os tempos que viveu, considerando o tempo que estava vivendo, e então comunica uma decisão: “Sargento Caldeira, preciso matar um homem.” (NETTO, 1989, p. 76)

No capítulo final, Netto expõe ao sargento Caldeira os seus motivos para matar o tenente-coronel Fointainebleux, o sádico cirurgião de opereta de questionável masculinidade:

- Sargento, quero sua opinião sincera.
Fala olhando para os reflexos no teto.
- O que você faria se o homem que dorme na cama ao lado da sua, num quarto de hospital, teve as duas pernas decepadas por um cirurgião de meia-pataca, e num determinado momento esse homem encara-o com os olhos marejados de lágrimas de diz numa voz perplexa, deformada de pena e de ódio: *general, ele fez isso de propósito!*
[...]

- Sargento, eu tenho convicção de que o capitão de los Santos recorreu a mim como a uma autoridade. Eu tenho, portanto, a obrigação do exercício da autoridade. E sei, também, que ele recorreu a mim como um amigo. (NETTO, 1998, p. 179-80)

Referindo-se ao major Ramirez, o sargento Caldeira diz, por sua vez:

- Também eu tenho uma missão de vingança.
[...]
- General, preciso de sua licença para matar um homem.
- Quem é esse homem, sargento?
- Está neste quarto, deitado numa cama.
Netto hesitou apenas um segundo.
- Vosmecê tem minha licença, sargento. (NETTO, 1998, p. 182)

Ramirez foi morto por sufocamento – para o que os dois amigos utilizaram um travesseiro e, enquanto o major era justificado, o sargento Caldeira foi elencando suas atrocidades, em um rito sumário em que a acusação e a execução aconteceram simultaneamente, pois o julgamento já havia acontecido. Depois da execução, Netto envergou sua farda de general do Exército Republicano Rio-grandense para oferecer um ar solene ao justicamento de Fointainebleux. Enquanto se vestia, ele contava ao sargento que

- Três anos atrás fui a uma audiência com o imperador do Brasil, a pedido dos meus amigos. Com todo o respeito, fui dizer a ele que: ou ele tomava providências contra o governo de Pancho, que perseguia os brasileiros que moravam no Uruguai, quase todos camaradas da *nossa* guerra e que viviam exilados lá, ou eu tomaria providências. Ele me olhou, deu um sorriso e disse: é verdade, general, que vosmecê não tira o chapéu a monarcas? Eu respondi: é verdade, imperador, mas também é verdade que eu nunca fiz desfeita a um homem na casa dele. Por isso vim fardado de milico. Um oficial não precisa se descobrir em qualquer circunstância. Só diante de uma dama. É da etiqueta, não é verdade? Ele teve que concordar que era verdade. (NETTO, 1998, p. 188-89)

Depois de contada essa história, os dois amigos foram ao gabinete do cirurgião e o degolaram⁶¹ utilizando um bisturi. Em seguida, evadem-se do hospital, caminham até um rio e esperam pelo canoeiro, que logo chega:

Era uma canoa de madeira, comprida e estreita. Encostou na praia a alguns metros deles. O canoeiro saltou para a margem. Netto não viu seu rosto. A capa negra arrastava no chão. O canoeiro ficou parado, silencioso.
O sargento tocou no braço de Netto.
- Vosmecê deve tomar essa canoa, general.
- Bem pensado, sargento. Para onde nos leva?

⁶¹ Vale lembrar que a degola foi uma forma de execução comum em conflitos gaúchos posteriores à Revolução Farroupilha.

- Para a outra margem. Mas eu o acompanho até aqui no más. Vosmecê vai só. Netto estremeceu com violência.
- E por que isso?
- Eu já atravessei esse rio, general. (NETTO, 1998, 196)

Então os dois amigos se despedem. Netto

Aprumou o corpo e caminhou na direção da canoa. Disse para o vulto:

- Meu nome é Antônio.

O Vulto permaneceu calado. Netto fez uma vênica.

- *Usted primero, Caballero.*

O Vulto não se moveu.

- Não tenha medo que eu não vou fugir.

O Vulto entrou na canoa. [...]

Netto empurrou a canoa e saltou para dentro dela. (NETTO, 1998, p. 197-98)

Assim, Netto encarna o herói também porque escolhe a hora da própria morte, porque dá o impulso na canoa que o levará à outra margem, aceita a sua missão.

A água e a umidade são uma constante nesse romance. Cursos d'água e banhos, chuva e neblina. Mais de uma vez aparece o general Netto em um banho de banheira (útero e urna funerária⁶²), sendo que em uma dessas vezes ele está sendo banhado pela enfermeira-chefe Rosita Zubiaurre. Um ritual de limpeza, de purificação, que tem algo de um batismo, algo de um cuidado materno, e por conta disso também algo de incestuoso, já que o general sentiu desejo pela enfermeira durante um banho.

Essas últimas linhas são uma leitura de símbolos presentes na narrativa. Todavia, podemos também lançar mão de aspectos históricos de que se valeu o ficcionista. Os fatos históricos fundamentais de Antônio de Sousa Netto são a proclamação da República Rio-grandense e o autoexílio no Uruguai.

Nessas duas atitudes tomadas pelo Netto histórico, além da atitude de empurrar as canoas que o levariam à outra margem (um acréscimo efetuado pelo ficcionista), podemos perceber a dádiva conquistada e oferecida por Netto: o atrevimento, o inconformismo, a rebeldia (ou rebeldia interior) que faz com que não aceite a paz de Ponche Verde e não tire

⁶² Segundo o verbete “Banho” do dicionário de Chevalier e Gheerbrant, “A simbólica do banho associa as significações do *ato de imersão* e do *elemento água*. Para o psicanalista, a imersão é uma imagem de regressão uterina. Satisfaz uma necessidade de calma, de segurança, de ternura, de *recuperação*, sendo o retorno à matriz original, um retorno à fonte de vida. A imersão, voluntariamente consentida e que é uma espécie de encerramento, é a aceitação de um momento de esquecimento, de renúncia à sua própria responsabilidade, um ‘colocar-se fora do jogo’, uma espécie de vacuidade.”

o chapéu para monarcas. Por isso ele atravessa cursos d'água, busca a outra margem: para que do lado de lá a aventura possa continuar.

Seu heroísmo é o de fundar um mundo em que os seus valores (que são os valores do código de honra gaúcho) sejam possíveis, para que a aventura não termine.

|

Água (II)

Quando meu primo Isidoro se afogou em tinha sete anos de idade. A morte foi o primeiro espanto da infância; porém, que o rio fosse assassino, tornava o mistério da morte ainda mais incompreensível. Afinal, o rio Uruguai era nosso amigo... O rio Uruguai era o lugar aprazível das tardes de verão, o lugar mítico dos piqueniques de domingo e das pescarias de meu pai, que sempre retornava com enormes dourados e surubis.

Agora, o rio levava meu primo de 14 anos de idade e se tornara, pelo menos naquela primavera, algo ameaçador e alheio.

Nos dias que se seguiram ao afogamento, o pessoal do Corpo de Fuzileiros Navais fez o trabalho de busca do corpo, e essa faina, piedosa e macabra, abriu outra vertente de espantos na sensibilidade do menino de sete anos. Entretanto, quem encontrou o corpo não foram os fuzileiros, foram os contrabandistas.

[...]

Os contrabandistas, quando entregaram o corpo, disseram que eram pescadores, mas meu pai e os fuzileiros navais sabiam que eram contrabandistas. Aquele, entretanto, não era um momento de formalidades a respeito do comércio internacional, mas a respeito da morte, e os fuzileiros navais foram sensíveis.

Os contrabandistas partiram em paz.

Essas impressões da longínqua infância aconteceram na minha cidade natal, Uruguiana, uma cidade brasileira espremida entre o pampa argentino e o pampa uruguaio, à margem esquerda do rio Uruguai, de onde se vê o casario branco da cidade de Paso de los Libres, na outra margem. O rio Uruguai nos une e nos separa.

Cresci nesse território ambíguo, a fronteira, e cresci assistindo a prática desse comércio também ambíguo, o contrabando. No centro desses sentimentos, que afloravam como balizas do caráter dos moradores da região, estava necessariamente a presença do rio Uruguai.

O grande rio de águas barrentas tinha essa tenaz virtude: ensinar que nada é estático ou definido. Como o rio, tudo flui e se adapta e avança e muda.

Atravessávamos a ponte sobre o rio e logo estávamos em outro país, desfrutávamos dessa estranha alegria de estar num lugar onde falam outro idioma, onde negociam com outra moeda, onde obedecem outras leis e se guiam por outro passado.

Na infância isso é um doce mistério, que entranha na alma e a conforma com essa melancolia que é o estigma dos que nascem na fronteira, dos que aprendem desde cedo que há algo maior e mais complexo que as leis humanas criando barreiras e alfândegas.

[...]

Na distante cidade da fronteira não havia nada melhor nem mais excitante do que ficar longas horas caminhando nas margens do rio, conhecendo seus segredos e seus taciturnos, enigmáticos habitantes.

[...]

Naqueles dias da adolescência ainda não sabia que conheceria outras cidades, outros rios. Não sabia que, de algum modo, todos estamos ligados à água. Na verdade, nascemos dela. (PORTO, 1998, p. 59-63)

5. O GAÚCHO JUVÊNCIO GUTIERREZ

Ahí va, según promesa, la historia del viaje, la leyenda del hombre que volvió para rescatar su pasado, escrita por el mismo hombre que aspira a protegerla del olvido.

Juan Carlos Onetti

He tomado en cuenta el carácter fluvial de la ciudad.

Juan Carlos Onetti

Finalmente, chegamos à pequena grande aventura: chegamos ao trecho que procuramos por toda esta jornada, a narrativa porventura mais pessoal escrita por Marcelino Tabajara Gutierrez Ruas: *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, romance cuja ação transcorre em Uruguaiana. É um texto completamente em primeira pessoa e, assim como o autor, o narrador estava com 13 anos de idade na segunda metade dos anos 1950 e passou sua adolescência em Uruguaiana, cidade natal tanto do criador como de seu personagem. Se na sequência dos lançamentos de Tabajara Ruas (*A região submersa*, 1981; *O amor de Pedro por João*, 1982; *Os varões assinalados*, 1985) pudemos surpreender uma tentativa de ir se entranhando mais e mais em um “Rio Grande profundo”, o quarto romance publicado pelo autor (justamente *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, 1990) é uma crônica de uma morte anunciada que transcorre completamente no pampa e na fronteira, uma história do pampa, da fronteira e do desejo de conhecer a vida do grande mundo. É uma narrativa do código de honra gaúcho se realizando e seu narrador sem nome canta um herói do pampa e da fronteira, armas e varões do pampa e da fronteira, mas um pampa e uma fronteira em que chegam rumores do grande mundo, inquietando o narrador, que também chamaremos de Adolescente (sempre assim, com caixa alta), adaptando a maneira como algumas vezes ele se refere a si mesmo.

Os acontecimentos narrados empolgam toda a pequena localidade, mas atingem fundamentalmente a família do Adolescente e nessa narrativa o autor porventura alcança, em sua obra, o melhor equilíbrio entre o coletivo e o familiar, o individual, realizando a sua épica menor, sua épica de câmara.

Em 1991, impressionado com a primeira leitura de *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez* e pretendendo ser um resenhista (desde então venho escrevendo resenhas para

jornais e revistas, em algumas épocas de modo mais eventual e em outras de modo mais constante), fiz uma releitura do romance (a primeira de muitas) e escrevi sobre ele um texto de lauda e meia. Não logrei publicar. Escrita já há duas décadas, essa ligeira análise traz a essência de minha compreensão desse breve romance de Tabajara Ruas. Talvez o que eu tenha feito nessas duas décadas tenha sido refinar essa primeira e juvenil análise, procurando perceber melhor as implicações, as referências.

De certa forma, sem saber, estava seguindo um preceito de Joseph Campbell:

Quando você encontrar um escritor que realmente estiver dizendo algo a você, leia tudo o que ele tiver escrito. Assim você estará adquirindo instrução maior e aprofundando seus conhecimentos, em vez de ficar apenas lendo um pouco disso e daquilo. Procure então quais foram as pessoas que influenciaram esse escritor, ou que estavam relacionadas a ele, e o seu próprio mundo vai se construindo de maneira orgânica, que é realmente maravilhosa. (CAMPBELL, 2003, p. 85)

Se no início minha busca se fez de modo porventura intuitivo e sem dúvida assistemático, sempre ajuntando materiais e leituras, com o ingresso no programa de pós-graduação o trabalho adquiriu um outro caráter, com uma reflexão mais sistematizada, buscando construir um todo mais perceptivo e mais coerente.

Todavia, aquela breve resenha foi um início, e continua sendo, pois a inserimos aqui, também como uma apresentação de algo do enredo de *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*.

Um montão de pedacinhos

Em seu mais recente romance, Tabajara Ruas apresenta poucas páginas e muito conteúdo. Transcorrendo durante um final de semana, o relato se adensa com as recordações do personagem-narrador. O autor nos brinda com o que seria talvez o momento mais marcante da vida de tal personagem, quando percebe a vida na sua face doce (os momentos lúbricos com a namorada), na sua face amarga (a morte do tio). Uma sessão de cinema lhe traz a consciência de viver em uma cidade longe do que o mundo tem de belo e aventureiro, uma cidade provinciana em que o pai enlouquecia e passava o domingo a escutar, solitariamente, óperas no rádio.

Aos olhos do filho, o pai é uma nulidade, sendo o oposto do tio Juvêncio, ligado ao contrabando, homem que apaixonava as mulheres, pessoa que se furtou à mesmice da vida

comum. Alguém que leu versos de Gide falando da necessidade de sair – e saiu. É interessante o fato de o garoto estar lendo *O Continente*, pois seu tio Juvêncio é aparentado de muitos personagens masculinos de *O tempo e o vento*. Notadamente Toríbio Cambará (a maneira como é visto Toríbio por seu sobrinho Floriano, bem como a maneira de Floriano ver o doutor Rodrigo, seu pai, ecoam em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*). Na medida em que o pai é um exemplo de nulidade, o exemplo a ser seguido é o tio. Com sua figura indomável, o tio vive uma relação ambígua com a mãe do menino, sua irmã. Assim como o menino vive algo de ambíguo com a mãe, uma cumplicidade que exclui o pai (quando grávida, essa mãe sofria enjoos ao sentir o cheiro do marido).

O final de semana narrado marca a passagem para a idade adulta, quando o menino conhece a dor de existir: “Meu coração, Ifigênia, despedaçou-se em um milhão de fragmentos.” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 128), “Não sabia que o destino do homem é a ferida. Ainda não tinha sido ferido.” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 113) Note-se a palavra destino. Essa é uma narrativa do destino: Juvêncio Gutierrez volta de sua fuga para encontrar, conscientemente, a morte nas mãos da polícia. Herói bem acabado, escolhe a hora da própria morte. Abalado o menino por essa morte, por esse final de semana, a narrativa será a montagem do quebra-cabeça da memória, cujas peças são os cacos do coração.

É de se notar também as constantes alusões à literatura, à música, ao cinema, aos quadrinhos neste romance que mostra, liricamente, como um menino se afirma, masculinamente, ao mundo. Sempre estará presente, na obra, esta tensão entre a delicadeza e a força.

Nessa primeira tentativa de apropriação do universo de Tabajara Ruas, escapou um elemento que, na visão que temos hoje, consideramos fundamental: a fronteira. Esse é um elemento comum em autores como Aldyr Garcia Schlee, Luiz Sérgio Metz, o uruguaio Mario Arregui e também Tabajara Ruas, em enredos de chumbo e aço, sangue e destino, que partilham o universo do Jorge Luís Borges de contos como “O fim” ou “O Sul”. *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez* é uma narrativa do pampa e da fronteira, que é a ambientação geográfica e também um modo de ser, um tema e também um certo olhar

sobre o mundo. Aldyr Garcia Schlee procura transmitir uma semelhante configuração já a partir da apresentação de *Linha divisória*, pequeno volume de contos:

Minha literatura é brasileira mas, antes, gaúcha. Isso quer dizer que, mesmo em português, faz-se um pouco uruguaia nos temas e na amplitude geográfica. Assim são estes contos, que não chegam a ser campeiros ou *criollos*, enquanto gaúchos; mas que também não são propriamente urbanos. Prefiro chamá-los como fazem os uruguaiois: *cuentos puebleros*, de *pueblos*, em geral de *pueblos* pobres, de *pueblos* da volta, dos arredores de Jaguarão e Río Branco (as cidades irmãs da fronteira onde está a linha divisória). São *cuentos puebleros* para que sejam *cuentos* de todos os *pueblos*. (SCHLEE, 1988, p. VII)

Em depoimento à professora Maria Helena Martins, Schlee ainda afirmou que seu mundo literário se encontra “num território ficcional tipicamente fronteiriço, transformado em espaço mítico, onde tenho encontrado oportunidade de inscrever meu processo de criação, depois de viver ali a grande lição da fronteira” (*apud* Martins, 2004, p. 133).

A linha divisória entre a uruguaia Río Branco e a brasileira Jaguarão é a ponte sobre o rio Jaguarão, assim como o rio Uruguai divide a argentina Paso de los Libres e a brasileira Uruguaiana – cenário de *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*. Em ambas as situações há uma fronteira líquida e talvez se possa dizer que esse romance de Tabajara Ruas também é uma narrativa *pueblera*. Sem dúvida é uma história da fronteira no que a fronteira tem de impreciso, híbrido, transgressor e violento.

Encontramos esses elementos em algumas narrativas de Luiz Sérgio Metz, particularmente no conto “Almas arrabaleiras”, do livro *O primeiro e o segundo homem*, publicado originalmente em 1981. No título do conto, o adjetivo *arrabaleiras* certamente está muito próximo de *puebleros* e temos no seu enredo alguns elementos que coincidem quase que pontualmente com elementos do enredo de *Perseguição e cerco*. Temos no conto de Metz

- um triângulo amoroso que envolve um policial;
- a sobrevivência à custa do contrabando;
- um narrador que recorda um ente querido (no caso, o pai) que era contrabandista e foi morto pela polícia;
- o impulso do narrador para sair em busca de seu destino, seu desejo de sair para o mundo;

- o elemento líquido (na Pena d'Água onde as mulheres iam encher seus baldes e na chuva que cobre os últimos parágrafos).

Nesse conto de Metz, Andejo Caiã, o “bugre matemático”, auxiliava as pessoas do lugar calculando o câmbio das moedas: “Quando o contrabando de farinha e azeite assumiu força de hábito nas missões, Andejo passou do dia para a noite à condição de matemático.” (METZ, 2001, p. 91) Por esses pequenos serviços, as pessoas lhe pagavam cachaça e balas de hortelã.

O contrabandista Valdelírio, pai do narrador, é morto enquanto transportava sua mercadoria em um caíque e Anastácio Antunes, o “degolador preto”, seu companheiro no comércio paralelo, prontifica-se a amparar o narrador – “Vim trazer o que necessitas. Fui como irmão de Valdelírio.” (METZ, 2001, p. 101) Mas se por esse lado ele se mostra generoso, em outro campo Anastácio se mostra mais cuidadoso dos próprios interesses e, assim, encomenda a Andejo a morte do brigadiano que é marido de Inácia Maria, sua amante.

Depois, o mesmo Andejo faz referência indireta ao triângulo que estava acontecendo:

Mostrou-me um pequeno livro, muito antigo.

- Quem não entender este pequeno volume está morto e com os corvos em roda. O mundo é composto de tríades e em cada tríade há uma morte. (METZ, 2001, p. 106)

De outro modo (ou com falta de modos), a mesma ideia é expressa por Anastácio

Neste mundo, menino, onde há dois ou três metidos numa lambança sempre um se termina.

Retirou do bolso um pacote de balas e bateu com ele contra a mesa. (METZ, 2001, p. 109)

Por fim, tanto o brigadiano quanto Anastácio Antunes foram mortos. À vista de todos, protegido da chuva por uma capa militar, Andejo Caiã açoitava Maria Inácia. Para o narrador, a explicação da capa militar é que o índio “Vestira aquele instrumento de força para ocultar seu remorso.” (METZ, 2001, p. 110) Em nossa análise, podemos considerar que envergar uma veste militar é uma forma de incorporar o brigadiano que era marido de

Maria Inácia, assumir o elemento traído, e por isso a necessidade de infligir um castigo à traidora.

Todavia, o que o narrador vê na cena de espancamento é o seu caráter protocolar, “uma rotina, um tédio” (METZ, 2001, p. 110), manifestações de um lugar, de uma vida que ele estava abandonando: o narrador já estava aprontando sua bagagem sobre o cavalo e então

Tentei fugir daquilo tudo [...]. Imagino-me deixando o Pau-bate, iniciando o meu destino. [...] Projeto-me. Sinto o futuro. Cavalgo rumo a San Isidro. Cobre-me a noite. Não estou de luto. Valdelírio sou eu, minha semente. (METZ, 2001, p. 109)

Além de sair em busca do seu destino, a sua bem-aventurança, o narrador identifica-se com o pai, traz o pai incorporado em si mesmo. Encontraremos a saída em busca do destino e a incorporação do mundo do tio em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, romance em que o narrador, assim como o narrador de “Almas arrabaleiras”, não declara seu nome.

Por sua vez, esse conto de Luiz Sérgio Metz lembra alguns elementos de “O negro Bonifácio”, um dos *Contos gauchescos* de J. Simões Lopes Neto, desde o nome de um dos personagens (o negro Anastácio em Metz e o negro Bonifácio em Simões Lopes Neto), passando pelo doce brandido (um pacote de balas em Metz, um lenço de sequilhos em Simões Lopes Neto), chegando ao triângulo (em “O negro Bonifácio” há mais que um triângulo) que se resolve em golpes de arma branca, sangue e morte.

Sangue e morte também aparecem no conto em que Simões Lopes Neto trata do contrabando, e se chama justamente “Contrabandista”. Ali se conta a história de Jango Jorge, que “foi maiorai nesses estropícios” (SIMÕES LOPES NETO, s/d, p. 82).

A maneira de ser de Jango Jorge já prenuncia o que veremos em Juvêncio Gutierrez – os gestos largos e inesperados, o atrevimento, a generosidade:

Foi sempre um gaúcho quebralhão, e despilchado sempre, por ser muito de mãos abertas. Se numa mesa de primeira ganhava uma ponchada de balastracas, reunia a gurizada da casa, fazia – pi! pi! pi! pi! – como pra galinhas e semeava as moedas, rindo-se do formigueiro que a miuçalha formava, catando as pratas no terreiro.

[...]

Outras vezes dava-lhe para armar uma jantarola, e sobre o fim do festo, quando já estava tudo meio entropigaitado, puxava por uma ponta da toalha e lá vinha, de tirão seco, toda a traquinada dos pratos e copos e garrafas e restos de comidas e caldas dos doces!...

Depois garganteava a chuspa e largava as onças pras unhas do bolicheiro, que aproveitava o vento e *le echaba cuentas de gran capitán...* (SIMÕES LOPES NETO, s/d, p. 79-80)

Sobre o contrabando propriamente dito, afirma o narrador de João Simões Lopes Neto que

Nesta terra do Rio Grande sempre se contrabandeou, desde em antes da tomada das Missões.

[...]

Os paisanos das duas terras brigavam, mas os mercadores sempre se entendiam... (SIMÕES LOPES NETO, s/d, p. 80-81)

Já vimos em Carlos Reverbél que “quem diz fronteira é como se dissesse contrabando” (REVERBEL, 1986, p. 68-69) e dessa afirmação podemos concluir que o contrabando é uma atividade como que natural nas linhas divisórias.

Porém, a fronteira não é natural: a fronteira se apresenta às consciências como se fosse um dado da natureza, mas é uma criação cultural, uma convenção estabelecida a partir de algum aspecto natural, físico. A professora Sandra Jatahy Pesavento ressalta que a fronteira é uma realidade física e simbólica:

Todos sabemos que as fronteiras, antes de serem marcos físicos ou naturais, são, sobretudo, simbólicas. São produto dessa capacidade imaginária de refigurar a realidade, a partir de um mundo paralelo de sinais, através do qual os homens percebem e qualificam a si próprios, ao corpo social, ao espaço e ao próprio tempo. Faz parte desse jogo de representações estabelecer classificações, hierarquias e limites, que guiam o olhar e a apreciação, pautando condutas.

[...] o conceito de fronteira avança para os domínios daquela construção simbólica de pertencimento a que chamamos identidade e que corresponde a um marco de referência imaginária que se define pela diferença e alteridade com relação a outros. (PESAVENTO, 2004, 109)

O espaço fronteiriço é o chão natal, o marco de referência de escritores como Metz, Schlee e Tabajara Ruas, sendo um elemento a mais a unir esses prosadores gaúchos que nasceram em regiões distintas do estado do Rio Grande do Sul (Santo Ângelo, no noroeste missioneiro; Jaguarão, no sudeste; e Uruguaiana, no sudoeste, respectivamente). E ainda nos socorremos da mesma professora, que, comentando os diálogo entre obras de autores da mesma região, mas de outras gerações, afirma que

A rigor, temos a uni-los uma mesma problemática de fronteira, um ator social a circular de um texto a outro, a evidenciar leituras, retrabalho de criação e ambientes, cenas e personagens. Descrições mais amplas ou pequenos detalhes, em cada uma das obras, mostram uma circularidade de ideias e as

múltiplas relações que podem unir estes textos, se formos encará-los sob a óptica desta questão central:

- Como se delineiam ou se constroem os padrões de referência imaginária da identidade e da alteridade em situação de fronteira ou, mais especificamente, como se baliza uma fronteira cultural diante da problemática dos marcos de pertencimento e de diferença? Quem somos *nós*, quem são *eles*, os *outros*, do *outro lado* da fronteira? (PESAVENTO, 2004, p. 111)

Nas obras dos autores que mencionamos, reflete-se uma cultura da fronteira, a cultura de uma região em que se colocam as questões apresentadas pela professora Sandra Pesavento e dessa cultura de fronteira também falou a jornalista Rosario Peyrou: em novembro de 2008, em um simpósio em Fortaleza, essa pesquisadora uruguaia deu uma conferência sobre “Las fronteras como espacios de mestizaje cultural”.

Foi apenas de passagem que a professora Rosario Peyrou abordou a obra de Tabajara Ruas, dedicando ao autor apenas um parágrafo, mas um parágrafo em que logrou uma larga visada, linhas definitivas:

En otros casos es el relevamiento del pasado fronterizo lo que ha sostenido la obra de escritores uruguayos y brasileños. La historia política tanto de Río Grande del Sur como del Uruguay, es también la historia de las huidas y exilios a través de la frontera, y esto casi no había aparecido en la literatura hasta años recientes. Ahora, un muy interesante escritor y director cinematográfico riograndense, Tabajara Ruas, centra parte de su obra narrativa en la historia de las sublevaciones farroupilhas y las incursiones en territorio uruguayo, en novelas como *Netto pierde su alma* (2001) o esa crónica novelada que es *A cabeça de Gumerindo Saraiva* (1997), escrita en colaboración con Elmar Bones. Se trata de un mundo violento con fuertes características propias, donde las fronteras se vuelven imprecisas, se diluyen en las pasiones políticas y las ambiciones personales. Pero Ruas no es solo un novelista histórico: ya fuera de ese registro, ambienta la más admirable de sus novelas – *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, que cuenta una historia de iniciación adolescente – en la frontera entre Brasil, Argentina y Uruguay, en un territorio cultural que integran tres pequeñas ciudades: Uruguiana, Paso de los Libres y Paso de los Toros. En la obra de Tabajara Ruas la frontera adquiere una inevitable condición simbólica: es, para el niño que narra *Perseguição...*, el límite que separa su mundo familiar con la aventura romántica y la épica. (PEYROU, 2009)⁶³

Mais adiante, falaremos mais dos aspectos simbólicos da fronteira em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*. Por agora, vamos procurar compreender que mundo familiar é esse em que viveu o narrador do romance.

A professora Rosario Peyrou comete, todavia, um pequeno lapso: o narrador não é mais um menino – é um adulto de idade indefinida que narra um final de semana vivido nos seus 13 anos de idade, em setembro de 1957. O seu pequeno núcleo familiar era formado

⁶³ Embora a professora Rosario Peyrou considere *A cabeça de Gumerindo Saraiva* como uma “crônica novelada” e no texto se percebam momentos em que se faz mais evidente a mão do romancista, vamos considerar o gênero primeiro desse livro – o ensaio –, de modo que não o analisaremos nesta dissertação cujo objeto principal está em obras ficcionais dos autores abordados.

por pai, mãe e os dois irmãos (o narrador era o mais velho), além de Ifigênia, a agregada que cuidava da casa. Juvêncio Gutierrez era irmão da mãe e estava morando longe.

A narrativa avança e recua no tempo, incorporando as lembranças do narrador e de pessoas com quem ele conversa (o autor como que adapta a estrutura do filme *As neves do Kilimanjaro*, que mais de uma vez é mencionado no romance). Como forma de nos orientarmos em meio a esses avanços e recuos, vamos abordar alguns personagens e, observando sua participação no enredo, vamos procurar recompor a história. Claro que faremos isso a partir do foco que o autor nos oferece: o testemunho do narrador, feito de suas lembranças dos fatos e de como ele quer contar esses fatos.

Considerando uma crescente importância dos demais personagens para o narrador, podemos começar com Vladimir, seu irmão.

O narrador pouco fala de seu irmão: eles eram distantes em criança e se tornaram quase estranhos quando adultos. Basicamente, o irmão é evocado para que o narrador registre uma inveja de Vladimir para com seu irmão mais velho (“O pequeno Vladimir tinha ciúmes de mim.” – PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 39) e também porque o irmão menor e não o narrador acompanhou a mãe a Paso de los Toros, no Uruguai, para cuidar de Juvêncio Gutierrez, que havia sido baleado: o narrador depende das lembranças do irmão para compor o quadro – “Um casario perdido no meio do pampa, a estação, uma pousada que chamavam de hotel, meia dúzia de casas de madeira.” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 77) No seu relato, o narrador acrescenta detalhes ao testemunho de Vladimir, imaginando como foi a chegada da mãe e do irmão no lugarejo. Descreve como teria sido o olhar da mãe para o entorno em um tom semelhante ao usado pelo autor em outras descrições do pampa: “lançando um olhar para a amplidão silenciosa, para o deserto do pampa” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 98).

Nas palavras desse narrador, o deserto do pampa é uma amplidão silenciosa, ecoando uma passagem de Simões Lopes Neto (já destacada pelo professor Flávio Loureiro Chaves no prefácio de uma edição de *Contos gauchescos e lendas do Sul* – cf. CHAVES, s/d, p. 7):

A estrada estendia-se deserta; à esquerda os campos desdobravam-se a perder de vista, serenos, verdes, clareados pela luz do sol morrente, manchados de pontas de gado que iam se arrolhando nos paradouros da noite [...].
[...]

Foi caindo uma aragem fresca; e um silêncio grande, em tudo. (SIMÕES LOPES NETO, s/d, p. 20-21)

Todavia, o Adolescente quer buscar para si um espaço mais vasto que a amplidão silenciosa do pampa, pois tem os olhos no “azul de um céu tão alto que aumentava a imensidão do pampa” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 9) e ouve “os infinitos sussurros da água e da noite” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 130) – o que torna impossível o casamento sagrado com Beatriz, a sua namoradinha. O próprio narrador dá o nome de “paixão adolescente” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 88) a esse leve relacionamento sem aprofundamento ou amadurecimento. Há apenas uma mútua descoberta, como no primeiro contato francamente sexual, que é narrado a partir de imagens aquáticas:

[...] minha mão buscou as pernas dela, enfiou-se debaixo da saia, encontrou a seda macia da calcinha, soube procurar sem ânsia até mergulhar numa região molhada de água sexual e transfigurar-se: imaginei minha mão fosforescente, banhando-se naquela água santificada. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 88)

Porém, se estava sendo buscada e porventura descoberta ou construída uma compatibilidade física, não havia uma identidade entre as aspirações do narrador e de Beatriz. Depois da sessão de *As neves do Kilimanjaro*, o Adolescente está encantado com a vida de aventuras prometida por Hollywood, mas sua namorada não está nessa sintonia:

- Quer conhecer o Sena? – perguntei a Beatriz.
- O Sena?
- O rio Sena, que atravessa o Quartier Latin na cidade de Paris.
- Ela me olhou de jeito estranho.
- Quero é ficar quieta no meu canto. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 87)

Vale ressaltar que se o autor se valeu de um recurso desse filme para estabelecer a estrutura de seu romance *Netto perde sua alma* – e depois foi codiretor de sua versão cinematográfica –, em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez* ele adapta a estrutura, mantendo a linha básica: ao longo de dois dias em que um personagem central se vê diante da morte, são evocados acontecimentos passados que vão fornecendo a contextualização da história.

Se o protagonista de *As neves do Kilimanjaro* encontrou na sua última companheira uma fiel parceira para seus drinques e suas caçadas, Beatriz, em *Perseguição e cerco a*

Juvêncio Gutierrez, não teve o menor interesse no mundo de aventuras que viu na tela do cinema, não se deixou motivar, como aconteceu com o narrador.

Será no amigo Amâncio, dito Bolão, que ele vai encontrar mais receptividade, um incentivo para o seu desejo de conhecer o grande mundo:

Bolão tocou no meu joelho.

- Tu vai sair desta cidade, cavalo, vai conhecer o mundo, vai comer mulheres fantásticas, vai a Paris, vai caçar na África como o sujeito do filme. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 92-93)

Se mais tarde o narrador viveu tudo isso ou algo semelhante, não sabemos, pois o que ele conta é que chegou a Porto Alegre e que voltava a Uruguaiana para o evento da Califórnia da Canção Nativa, enquanto o seu irmão nem isso fazia.

Cavalo é a maneira como os garotos se chamam uns aos outros no livro e Amâncio, dito Bolão, é o capitão do time de futebol no colégio e um antigo companheiro do narrador:

Bolão era nosso centroavante e capitão do time. Éramos colegas desde a primeira série. As famílias relacionavam-se há muito tempo; foram sócias num armazém na época da farinha. O contrabando da farinha tinha sido o grande negócio de Uruguaiana alguns anos antes. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 21)

Muito jovens, aqueles garotos almejavam adentrar o mundo adulto: “Todos queríamos parecer maduros: no fulgor daqueles dias ansiávamos pela dignidade de alguns anos a mais, ignorantes da dissolução que já era nossa companheira.” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 25) Nesse contexto, avulta a figura de Bolão, líder do grupo: “[...] apesar de ir mal nos estudos, todos o invejávamos. Era o único da turma que podia ser considerado verdadeiramente um frequentador do cabaré do Ivo.” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 25) Ivo Rodrigues foi um personagem real de Uruguaiana, um homossexual transformista que manteve um bordel na cidade. O autor o trouxe para seu trabalho ficcional com nome verdadeiro e maneira de ser – uma maneira de ser que o fazia se vestir como mulher e, ao mesmo tempo, ser o leão-de-chácara de sua casa. Como se vê, um personagem que se presta ao universo do autor, em que são abordadas as ambivalências e a convivência das polaridades.⁶⁴

⁶⁴ Eis a descrição do personagem do romance de Tabajara Ruas: “Seu cabaré não precisava de leões de chácara. Ivo mantinha a ordem. [...] Era amado pelos moradores dos arrabaldes; uma vez por mês distribuía comida para os pobres; no inverno, cobertores e roupas. Desfilava pela cidade numa carruagem de sua

Com os colegas do time de futebol, o Adolescente vai se entregando a rituais masculinos, como o próprio jogo ou, depois dele, à noite, a briga decorrente de diferenças que não foram resolvidas em campo. E é de maneira ambígua que o narrador se posiciona diante dessas situações: “Lembrei-me da briga marcada para depois do cinema; a lembrança passou por mim como a oferenda de um anjo formoso e cruel.” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 70) A participação nos rituais masculinos é oferenda de um anjo formoso e cruel, há ambiguidade no convite e também uma ambivalência no Adolescente, que vê esses rituais de um modo crítico, diferentemente dos seus companheiros:

Apertei o passo lembrando de Bolão e da fúria iminente, deprimido pela necessidade de participar daquele ritual que me envergonhava. Nas brigas em campos de futebol ou nas arruaças da madrugada sempre procurava me omitir, pois não me convencia da necessidade verdadeira daquelas manifestações. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 89)

A briga na praça termina com Bolão chutando Bento (o líder do outro grupo), o guarda noturno que fazia ronda na praça tentando impedi-lo (“Pára seu covarde, não se chuta homem caído.” – PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 92), e os dois grupos espancando esse vigilante (“Pra tu aprender a respeitar quem não é da tua classe, puto de merda.” – PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 92-93) Depois, o Adolescente vai questionar o seu amigo, o líder do seu grupo:

Puxei Bolão pelo braço.

- Chutar homem caído é coisa de covarde.

Bolão me olhou com jeito de quem vai perder a paciência.

- O que tu quer?

- Te chamei de covarde.

- Olha aqui, bobalhão, quando um cara cai, a gente tem mesmo é que chutar. – Ficou me olhando como para ver se eu entendia uma verdade tão simples. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 100)

O Adolescente vai percebendo as contradições e os limites do mundo masculino. Ao mesmo tempo, já começa a querer procurar companhia feminina – por aquela fase, naquela

propriedade, puxada por dois cavalos, com cocheiro, acompanhado por duas ou três ‘meninas’, como chamava suas prostitutas.” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 101)

E eis a descrição do vulto real de Ivo Rodrigues, segundo Carlos Fonttes no livro em que faz a crônica de Uruguaiana: “[...] se algum ‘cliente’ tentava criar problemas, Ivo Rodrigues pegava seu facão e restabelecia, de imediato, a ordem. Acredita-se que muito ‘machão’ saiu correndo, depois de apanhar daquela ‘senhora’, que impunha respeito, até mesmo quando desfilava pela cidade./ [...] Sua personalidade também se revestia da mais ampla generosidade, quando se aproximavam as festas natalinas. Pobres da vizinhança faziam fila para receber roupas e alimentos.” (FONTTES, 2000, p. 109-10)

faixa etária, além de buscar identificação com modelos masculinos, os garotos já começavam a querer o diferente, isto é, o feminino. É o que vemos em um testemunho do narrador:

Eu não cansava de me espantar com a descoberta da beleza da curva de uma perna, com o desenho de uma mão, com a pele. Descobríamos naqueles dias a beleza feminina. O mundo era, até então, masculino: Roy Rogers, Monte Hale, Rocky Lane, Johnny Mac Brown, Gene Autry, La Paz, Florindo, Oresco, Paulinho, Salvador, Odorico, Luisinho, Bodinho, Larry, Gerônimo e Canhotinho (ou seria Chinesinho?). Agora, as coisas mudavam. Nas noites de minuíano eu dormia com as estrelas de Hollywood: Debbye Reynolds, Joan Collins, Jane Russel, Ingrid Bergmann, Rita Hayworth, Brigitte, Marilyn... (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 31-32)

São muito frequentes, em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, as menções a personalidades de vários campos – cinema, futebol, música popular, literatura, história em quadrinhos... Note-se que no trecho acima os modelos masculinos se dividem entre os heróis dos filmes de faroeste e os craques do futebol, enquanto o elenco feminino que alimenta as fantasias adolescentes vem apenas de Hollywood.

Mas também havia Esther, uma companheira de trabalho e amiga da mãe, alguém que instigava “uma vertigem de prazer e angústia” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 42) no Adolescente. No sábado narrado no romance, sabendo que Esther vai visitar sua mãe, o Adolescente se postou na frente da casa para esperar sua chegada:

Foi inevitável o alvoroço no peito quando o Gordini azul apontou na esquina, dando um solavanco ao passar sobre os trilhos. Esther desceu do Gordini e parecia maior do que era. Avançou para mim usando *slack* negro e suéter de lã vermelha, justíssimo. Esther me confundia – confundiria qualquer adolescente – porque era precedida, como por uma proa, de dois seios pontudos, misteriosos em sua anatomia, e que me faziam transpirar de febre, à noite, debaixo do cobertor, olhando Jane Russel na capa do *Cinemim*. Era rigorosamente verdadeiro, para mim e para a seita de adoradores secretos de Esther que ela não tocava com os pés no chão. Parecia flutuar – e isso, pensava, porque era professora de balé. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 42-43)

Portanto, a mulher é uma vertigem de prazer e angústia, confunde, é um ser misterioso que, para o narrador, pode surgir em um universo aquático:

[...] pensei no filme da noite: Hildegard Neff emergindo da água esmeralda do Mediterrâneo, conforme vira no *trailer*, o longo braço lascivo e a mão nervosa, a mão a se apoiar na balsa, a mão pálida e sensual, a mão magra. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 34)

Vale lembrar que a água é um elemento de difícil apreensão, já que não possui uma forma definida, é permanentemente mutável.

Em uma passagem de tom gótico – que lembra situações do premiado *O sol é para todos* (1960, adaptado para o cinema em 1962), da norte-americana Harper Lee –, o narrador relata sua visita a uma velha casa em ruínas: “a tapera do cachorro louco me atraía como o perigo, como o pecado, talvez como o mal” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 15) Lá chegando, há uma espantosa descoberta: o chamado cachorro louco “Era um ser humano. [...] era uma mulher.” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 16) Mais que isso, aquela mulher acorrentada como um bicho feroz “mostrou os pelos escuros do ventre e enfiou um dedo ali, num buraco vermelho entre os pelos, e começou a arquejar e gemer” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 16-17). Temos encontrado na obra do autor, aqui e ali, criaturas monstruosas, homens que na verdade são robôs, ou homens que são mistos de animais. Aqui temos uma mulher que era tratada como um animal perigoso e atraía o narrador com o fascínio do perigo, do pecado e talvez do mal, e “Era atração à qual não tinha condições de oferecer resistência, a não ser a do medo.” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 16) A dinâmica da narrativa faz supor ser essa a primeira vez em que o narrador vislumbrou a genitália feminina e assim a mulher avulta como uma criatura monstruosa, assustadora, que atrai pelo perigo, o pecado e o mal, e diante da qual a única resistência possível é o medo – e não a coragem.

Talvez por isso que, como um estágio intermediário entre o mundo masculino e o acesso às mulheres, a iniciação sexual se dava com Martha Rocha e Dalila, homossexuais que se faziam chamar pelos nomes de duas divas daqueles anos. Já em idade adulta, o narrador conversa com Vladimir:

- Tu nunca foste no Martha Rocha? – perguntei.
Vladimir alisou uma sombra verde na testa.
- Já. Quem não foi. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 97)

Bolão e o Adolescente levaram o amigo Daniel, dito Feito às Pressas, à casa de Martha Rocha para ser iniciado sexualmente. Lá chegando, o trio encontrou um espaço com algo de aquático – na presença da figura dos peixes projetados na parede, transformando o ambiente como que em um aquário:

Penetramos numa atmosfera vermelha, saturada de incenso, da voz pegajosa de Gregório Barrios, de sombras de peixes projetadas por um abajur e que dançavam lentamente em torno de nós. Um retrato de Martha Rocha, a verdadeira – a *miss* Brasil – enfeitava a parede, ao lado de um de Hedy Lammar no papel de Dalila. Três sombras, sentadas contra a parede, bebericavam em copos escuros, silenciosas.

[...]

- Meu amigo aqui tá a fim de perder o cabaço, Dalila.

Feito às Pressas se horrorizou.

- Não tô a fim de nada!

Dalila arregalou os olhos.

- O menino é virgem? Nessa idade? Que horror! Vem, criatura, que eu vou te fazer o maior favor da tua vida.

- Eu não vim aqui pra isso.

- Claro que veio. Todos vêm aqui pra isso, e depois ficam dizendo que não querem, só pra embromar. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 95-96)

Depois de fazer uso do lança-perfume que Dalila foi constrangido a oferecer, o Adolescente percebe o ambiente como algo ainda mais aquático, insólito, irreal:

[...] afundei na atmosfera vermelha da sala de Martha Rocha, a música foi saindo de mim, fui esvaziando, as três sombras sentadas me olharam cerimoniais, o perfume de incenso rodava junto com os peixes pelas paredes, um fiapo da voz de Gregório Barrios se enroscou no meu pescoço, arranquei-o com a mão mas aderiu-se a meus dedos, esfreguei-o na parede mas não saía, enfiei-o num vaso de flores para que morresse afogado, retirei a mão molhada e sequei-a nas calças. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 97)

Frequentar lugares proibidos fazia parte da afirmação masculina daqueles garotos e na sua necessidade de afirmação o Adolescente se insurgia contra a figura de Ifigênia, a governanta e faz-tudo da casa, que “zelava pelos rituais da casa mesmo antes de eu ter nascido. Fora ela que criara nossa mãe e tio Juvêncio quando ficaram órfãos” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 17). Mais que zelar pelos rituais da casa e ter criado a mãe e o tio do narrador, Ifigênia é a garantia de um forte vínculo com o mundo campeiro, ela é a responsável pela força secreta daquela casa, daquela família:

[...] fui até a cozinha, território de Ifigênia: o fogão a lenha, a geladeira branca, os inumeráveis potes de conservas nas estantes; o cheiro de cebola, alho, azeite, morcilha, legumes, coalhada, queijo, picumã, folhas de eucalipto. Reinava, dourado, expandindo raios de energia clara, um gordo ramo de macela, cravado num vaso de cristal no centro da mesa cheia de talhos e manchas de café. Escuro e amargo, pendurado num canto, o charque era a força secreta da cozinha; nosso alimento chucro; quem nos transmitia os saberes da imobilidade, do silêncio e do prazer sutil e conciso. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 37)

O narrador afirma que não gostava de pedir pequenos favores (como o de engraxar as chuteiras) a Ifigênia porque esses mínimos cuidados o aprisionavam na infância:

Eu resistia a esses pedidos porque os sentia como um prolongamento da infância e queria me afastar dela o mais rápido possível. Ifigênia era minha inimiga. Ifigênia lutava contra meu crescimento, perseverava para que eu continuasse aquele guri de calças curtas e cabelo espetado, fácil de proteger e amar. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 42)

Se por um lado Ifigênia procurava manter o narrador na infância, pela outra mão ela determinou quando seria a passagem para a fase adulta: o Adolescente estava ouvindo uma conversa de sua mãe e de Ifigênia quando a mãe disse que

- Isto é conversa de mulher. Tu não tem nada que estar escutando. É um assunto de...
- De gente grande – cortou Ifigênia. – Vai botar a mesa.
Fiquei sentado no toco, costas contra a parede, refletindo que atitude tomar.
- Não sou mais guri – disse, soturno, já prevendo a queda no ridículo.
- Claro que é guri – Ifigênia era implacável.
- Tem temas que são para adultos – disse minha mãe sem convicção.
- Adulto, adulto... como é que alguém sabe quando é adulto? Aposto que ninguém sabe quando é ou deixa de ser.
Minha mãe encolheu os ombros, mas Ifigênia, de costas para mim, mexendo nas panelas, falou:
- Quando o coração da gente se despedaça em um montão de pedacinhos. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 38-39)

Esse romance é justamente a narrativa do momento em que o coração do Adolescente se despedaçou e ele adentrou a idade adulta.

A “conversa de mulher” que o Adolescente não deveria estar escutando era a mãe comentando com Ifigênia que “Quando esperava esse menino não podia ver o pai dele. Até o cheiro me dava uma agonia.” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 38) Essa repugnância manifestada pela mãe se estendia a uma recusa que unia a mãe e o filho em uma cumplicidade excludente, afastando o pai: “Minha mãe e eu tínhamos um segredo: desprezávamos papai.” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 41) O pai era um pequeno comerciante pacato:

Papai tinha uma livraria na rua Duque e estava sempre à beira da falência. [...] Os dias de maior prosperidade eram no começo do ano letivo, quando era necessário adquirir o material escolar. No resto do ano papai limpava o pó dos livros com o espanador de penas de avestruz ou tentava sintonizar alguma rádio de país distante, ouvido colado ao enorme aparelho, durante horas silenciosas como a poeira sobre os livros. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 18)

Frente a essa figura tão pacífica e esmaecida, a impetuosidade do tio levava muita vantagem e o pai sentia a ameaça trazida pela presença do seu cunhado:

Antes de fugir para Argentina ele [o tio Juvêncio,] tinha o hábito de aparecer lá em casa, para o mau humor de meu pai. Ficava mateando de bombacha e alpargata debaixo do cinamomo do pátio e, pouco depois das três da tarde, quando o trem passava, costumava tirar o relógio do bolso, e abrir a tampa folheada a ouro, consultar a hora e confirmar silenciosamente com a cabeça: no horário. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 11)

Havia mesmo um atrevimento, uma insolência e um desacato em algumas atitudes desse tio em relação a esse pai e em como a mãe e o adolescente acolhiam as proezas de Juvêncio Gutierrez:

Em muitos domingos pela manhã, quando saíamos de piquenique pelos arredores, tio Juvêncio nos acompanhava montado no cavalo; vinha com os cabelos negros turbilhonando; vinha vestido com uma camisa deslumbrantemente branca; vinha de bombachas largas, claras; vinha calçando alpargatas brancas compradas em Bella Unión, Uruguai. (Sobre o árabe, meu tio era claro como um sol.) Num susto, passava trovejante à nossa direita; mal respirávamos e estava na esquerda, fazendo continência para papai, bufando ao volante; piscava o olho para mim e para mamãe, o que nos fazia rir de felicidade, saltava a cerca da carreteira e disparava desatinado pelo pampa. Aplaudíamos, gritávamos, batíamos palmas, para mortificação de papai. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 67-68)

Havia uma ligação forte entre a mãe e o tio do narrador, sugerindo o incesto. Involuntariamente, Ifigênia dá testemunho disso ao comentar uma semelhança entre o Adolescente e Juvêncio Gutierrez:

- Tu está bonito, também. – Ela pensava noutra coisa, a velha índia silenciosa. – Ele tinha uma gravata parecida com esta. Ele e tua mãe formavam o par mais bonito que já se viu quando iam aos bailes juntos. Eles dançavam horas sem parar, como um casal apaixonado, e toda gente ficava maravilhada com a beleza deles. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 81)

Isso são palavras de Ifigênia, mas por si mesmo o narrador pôde presenciar uma situação sugestiva de incesto, algo que ele surpreendeu por acaso:

Parei. Tio Juvêncio e mamãe estavam sentados frente à frente, à grande mesa coberta pela toalha de crochê, o vaso de adálias entre eles. Parei, porque havia algo nos olhos de meu tio que me pareceram lágrimas, e aquilo me assustou. Os dois estavam imóveis e calados. Filtrava através das cortinas de renda branca a luz flutuante do mormaço. A mão de meu tio começou a deslizar sobre a mesa até apanhar a mão de mamãe. Durante um tempo que se tornou disperso e perdido na minha mente, talvez pelo silêncio absoluto, talvez pela sensação nítida do verão esmagando o mundo lá fora, fiquei olhando a áspera mão queimada de tio Juvêncio sobre a delicada mão pálida de mamãe, ambas resplandecentes à leveza da luz que filtrava através das cortinas de renda branca. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 35)

Assim como o narrador, nós não sabemos por que motivo os irmãos estavam quietos a se tocarem as mãos, por que havia lágrimas nos olhos de Juvêncio. Temos essas

mãos que se tocam, as flores (um buquê de noiva?), a renda branca das cortinas (um véu de noiva?). Se não temos aqui o casamento sagrado, temos um casamento espiritual, um vínculo muito mais forte entre Juvêncio e sua irmã que entre a mãe e o pai do narrador, pois ao longo de todo o romance não temos, entre os pais do Adolescente, um ato de carinho como esse entre os irmãos.

A mãe apresentava comportamentos que, para a época e o lugar, eram vanguarda:

Mamãe montava na bicicleta e pedalava até o Colégio do Horto – o Colégio das Freiras, como era chamado – onde dava aulas de francês. Mamãe pedalando era uma novidade em Uruguaiana, novidade absorvida com certo mal-estar por parte das freirinhas. O colégio pertencia à Congregação Nossa Senhora do Horto e era muito severo quanto aos costumes. Mas o motivo essencial da discórdia entre minha mãe e as irmãzinhas foi o pequeno e manipulado volume de capa dura de *Les Nourritures Terrestres*, de André Gide. Quando as freiras descobriam que o autor estava no Index Librorum Prohibitorum – como exclamaram com alarma, letra por letra – quase despediram mamãe do emprego. Para a renda da família seria uma catástrofe.

Em nossa casa não havia lista de livros proibidos. Nossa mãe lia *Os frutos da terra* em voz alta, para Vladimir e para mim, duas vezes por semana, na varanda, ao entardecer. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 19)

O livro de Gide era muito importante na família. Além de ser lido para os filhos e ter causado problema com as empregadoras da mãe, era uma obra da qual o tio Juvêncio sabia recitar trechos de cor. E, mais que isso, no Adolescente esse livro foi – juntamente com o cinema e a figura de Juvêncio Gutierrez – alimentando o desejo de sair:

Embalado pela música daquela voz [da mãe fazendo a leitura de Gide], vislumbrava cidades distantes, imaginava países, acariciava a sombra de certa volúpia ainda não inteiramente compreendida. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 19-20)

Todavia, essa mulher que tomava atitudes um tanto escandalosas para o tempo e o lugar – além de estar mais ligada ao irmão que ao marido – não era uma pessoa que se entregasse às emoções, que se permitisse todos os anseios: “Há muitos anos eu descobrira que mamãe procurava aperfeiçoar o domínio dos sentimentos, com a persistência com que outras pessoas buscam a riqueza ou o conhecimento.” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 11)

Por seu turno, o tio Juvêncio era a imagem do gaúcho atrevido e, à sua maneira gentil, com uma nobreza inata, da mesma cepa do capitão Rodrigo. Ele não aparece diretamente no tempo presente do romance, mas apenas nas recordações do narrador e nos comentários de outros personagens – também evocados pela memória ou pela fabulação do

narrador. Em uma das evocações do tio, o narrador lembra de algumas palavras de Juvêncio Gutierrez e destaca a largueza de suas atitudes, sua generosidade:

Noite de lua cheia não é bom para mim, dizia tio Juvêncio. É fácil de entender para quem ouvia suas histórias furtivas; a guarda costeira, os fuzileiros, a mercadoria na canoa silenciosa junto à barranca do rio. É difícil escapar à tentação (seguramente vulgar) de afirmar ou mesmo sugerir, que meu tio era um romântico e um paranoico. Seu estilo tinha coerência. Não se intrometia em questões políticas, por exemplo. Assistia a discussões desse tipo com o riso irônico que enfurecia meu pai, possuído pela chama santa de um mundo organizado pelas massas trabalhadoras. Mordendo o palheiro apagado, tio Juvêncio contemplava os casebres miseráveis da beira do rio e murmurava com amargo desprezo:

- O pobrerio não tem culhão. Taí, manso, morrendo de fome.

Meu pai se afastava, sacudindo a cabeça. Por princípio, tio Juvêncio não dava esmolas, mas era generoso. Acho que não tinha ambição, embora tenha ganho algum dinheiro com o negócio da farinha. Gostava de levar para vendas, bolichos e bordéis ao longo do rio pequenos objetos sem valor, mas delicados, com utilidade não maior do que sua efêmera beleza. Lenços, perfumes, meias de seda, bijuterias eram esperados com sofreguidão nos bordéis de Itaqui, São Borja, Santo Tomé, Porto Xavier, Porto Lucena. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 81-82)

O atrevimento e a generosidade também incluíam o respeito pelo espaço alheio, ainda conforme as lembranças do narrador:

Tio Juvêncio era patrono de times de várzea, especialmente do Andradas – talvez pela camiseta. O Andradas era jalde-negro, camisa listada de amarelo-dourado e preto, como o Peñarol e o Esporte Clube Uruguiana. Uma vez por ano meu tio contribuía com um jogo de camisetas novas para o Andradas. No fim de cada partida pagava uma rodada de cerveja para a equipe no bar do Átila, não importando o resultado. Gostava de dar palpites na escalação, mas na hora do jogo era respeitador da autoridade do técnico. Assistia às partidas montado no cavalo (nessa época era um tordilho, o árabe ganhou depois, numa aposta) dando voltas no campo, incentivando os jogadores. Gostava de soltar foguetes a cada gol e uma vez invadiu o campo a cavalo para participar de um tumulto. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 57)

Esse respeito pelo outro se mostrava mesmo quando Juvêncio se via diante de uma altercação, pois nele havia uma fidalguia das atitudes, uma percepção da própria dignidade que fazia respeitar a dignidade do oponente – e disso ficamos sabendo não diretamente pelas palavras do sobrinho, mas por sua reprodução de um testemunho de seu Antonelli, motorista de praça e cantor lírico amador:

Sabe como fiquei conhecendo teu tio? Eu estava cantando lá no cabaré do Ivo, depois de uma noitada no Treze. Isso já faz tempo... Estava cantando Verdi, imagine, quando começaram a me interromper. Eram três fuzileiros navais que insistiam pra que eu cantasse samba. Eu não dava bola, mas eles insistiam, e a coisa foi começando a ficar chata. Teu tio estava numa mesa com uma percanta – a Mirta, se não me falha a memória – quando se levantou com a mão apoiada no cabo da faca e disse, deixem don Antonelli cantar o que tem vontade, o próximo que rir vai me deixar na obrigação de ensinar respeito à boa música. Disse isso com toda educação e com uma calma que me

deu nos nervos. Eu pensei, Bueno, tá armado o bochincho. Mas ele falou com dignidade, dando um tom moral ao que dizia. Não era um desafio. Os navais entenderam, e além do mais também gostavam de música, eram fantásticos na batucada. Acabamos todos juntos bebendo e cantando. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 61-62)

Mas se Juvêncio Gutierrez logrou fazer camaradagem com fuzileiros navais – militares cuja função era guardar a fronteira aquática por onde se fazia o contrabando –, com o delegado de polícia havia uma rixa mais profunda, por causa dos amores de uma prostituta (“[...] o delegado Facundo perseguia meu tio mais por causa da Castelhana que por causa do contrabando.” – PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 26). Todavia, a preferência da Castelhana era por Juvêncio:

A tio Juvêncio, Mirta del Sol, a Castelhana, nunca recusou nada. Bastava ele querer. Todo mundo sabia que tio Juvêncio não pagava os serviços das mulheres do Ivo. Dava-lhes presentes: lenços coloridos, vestidos finos, perfumes estrangeiros, artigos que, imagino, faziam parte do seu comércio. Tio Juvêncio fascinava as mulheres. Era *calavera*,⁶⁵ era gastador, mas não conheci nenhuma mulher que falasse mal dele. Magro e musculoso, permanentemente queimado de sol e de vento, tinha os cabelos negros compridos, quase nos ombros (“dava pra fazer trança” dizia Ifigênia); os olhos cintilavam certa arrogância brincalhona que incomodava os homens. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 26)

Não é difícil ver nesse homem que “fascinava as mulheres” e trazia “certa arrogância brincalhona que incomodava os homens” um eco do capitão Rodrigo, que chegou em Santa Fé com “aquele seu olhar de gavião que irritava e ao mesmo tempo fascinava as pessoas” (VERISSIMO, 1949, p. 164). Ainda mais porque em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, sentado na frente da sua casa, o Adolescente lê justamente essa página da obra de Erico Verissimo:

Abri o livro ao acaso. Comecei a ler: “Ninguém sabia ao certo como o capitão Rodrigo Cambará entrara na vida de Santa Fé”. O adolescente sentado no portal lia sem parar aventuras de Rocambole, Scaramouche, Os Três Mosqueteiros, aventuras que se desenrolavam em países distantes, em castelos de pontes levadiças, em ruas labirínticas, em campos de batalha trêmulos de estandartes coloridos. O mundo da aventura e da imaginação era privilégio desses países, cujos nomes soavam como promessas de prazer raro e elegante, vedado ao cotidiano da pequena cidade junto ao rio. Mas o poder do artista já tinha soprado vida ao capitão Rodrigo Cambará. [...] Ali, naquele sábado, no portal da casa, depois do almoço, aquecido pelo sol da primavera, o adolescente ouviu som de patas de cavalo e levantou os olhos da página que lia. O cavaleiro vinha pelo meio da rua de terra, a trote, silencioso e solitário, imponente no poncho negro, chapéu de barbicacho, rebenque pendendo do pulso. O cavalo subia e descia a cabeça inquieta, as crinas relampejavam. O cavaleiro passou em frente ao rapaz, tocou com dois dedos na aba do chapéu e foi se afastando no mesmo trote

⁶⁵ Segundo o dicionário de Zeno e Rui Cardoso Nunes, *calavera* ou *calaveira* é o “indivíduo velhaco, caloteiro, caborteiro, vagabundo, tonto, tratante”.

cadenciado, como uma aparição, ou como se tivesse saído das páginas do livro. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 44)

Antes de mais nada, sobre essa passagem é preciso comentar que o narrador não cita exatamente e sim parafraseia o texto de Erico Verissimo, que mais uma vez transcrevemos: “Toda a gente tinha achado estranha a maneira como o capitão Rodrigo Cambará entrara na vida de Santa Fé. Um dia chegou a cavalo, ninguém sabia de onde [...]” (VERISSIMO, 1949, p. 164)

Certamente as primeiras páginas de *O Continente*, descrevendo a chegada do capitão Rodrigo em Santa Fé e a maneira como travou conhecimento com Juvenal Terra, seu futuro cunhado, muito impressionaram Tabajara Ruas – que as fez ecoarem em *As cartas do domador*, como já vimos, e as menciona explicitamente em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*. Em entrevista, o autor já contou que essa situação experimentada pelo Adolescente no romance foi na verdade algo de sua experiência pessoal.⁶⁶

Todavia, não é esse o ponto – os elementos autobiográficos que Tabajara Ruas inseriu na sua romanesca – e sim como esse dado se articula na dinâmica da ficção. Ainda antes de chegar ao início de “Um certo capitão Rodrigo”, o Adolescente vai percorrendo outras passagens:

Folheei vagarosamente o pesado volume, [...] preso às anotações de papai espalhadas ao longo das margens, letra miúda em tinta azul. Uma delas dizia; “Grosso barbaridade!” com ponto de exclamação e tudo. Referia-se à cena em que Licurgo Cambará abre uma garrafa de champanhe e faz a rolha saltar até o teto com estrondo.

Não entendia esses pequenos desvios de conduta, mas desconfiava que meu pai fruía alguma satisfação escondida (por julgá-la ignóbil) ao reconhecer, impressos em letra de fôrma, os sinais do mundo que habitava, ainda novo, buscando identidade, e que Erico Verissimo soubera detectar e transformar em epopeia. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 43-44)

Nessas últimas linhas, o Adolescente denuncia uma ambivalência do pai, que – por intermédio da obra de Erico Verissimo – rechaça e busca a própria origem. Chama a atenção a circunstância de que a anotação do pai comenta uma atitude de Licurgo Cambará,

⁶⁶ “Eu era adolescente e estava defronte a minha casa lendo *O tempo e o vento* quando passou, bem próximo, um gaúcho a cavalo. Tive a exata sensação de que aquele gaúcho estava saindo do livro; isso me deu uma identificação muito grande com a realidade e a criação.. Até aquele momento, eu achava que a literatura era só invenção. [...] Então o mundo era um mundo de aventura, de imaginação, de vielas de Paris, do *fog* de Londres, dos castelos com pontes levadiças. Aí surge Erico Verissimo e me mostra que mundo épico da aventura está bem ao redor da gente. Acho que esse foi o ponto determinante da minha visão da literatura já na adolescência.” (RUAS, 1989, p. 4)

personagem com quem o pai do Adolescente apresenta alguma identificação na medida em que ambos são gaúchos retraídos, que procuram não chamar a atenção, querendo manter um comportamento pacato e, ao mesmo tempo, na sua maneira retraída, inimiga de estardalhaço, tomam posicionamentos muito firmes quando a situação exige um posicionamento. Na hora necessária, eles não cedem.

E o narrador ressalta a circunstância de seu pai encontrar uma identidade entre a própria vivência e situações presentes na obra do criador de *O tempo e o vento*, pois o mundo que o pai habitara ainda jovem “Erico Verissimo soubera detectar e transformar em epopeia”. Trata-se da mesma vivência experimentada pelo Adolescente no prosseguimento da leitura, pois até o contato com a obra de Erico Verissimo a aventura era algo distante, de outros países e outras épocas, “Mas o poder do artista já tinha soprado vida ao capitão Rodrigo Cambará” e a aventura pode estar bem próxima.

Esse é o significado do fascínio do narrador por seu tio: diante de um pai tão pacato, o tio é a proximidade da aventura, é aquele que esteve por terras estranhas e voltou para fazer ao sobrinho o convite para que também as conhecesse – o convite para a aventura, o chamado. Em um dos piqueniques da família, a mãe estava lendo *Les nourritures terrestres* para os filhos quando o tio lhe tirou das mãos o pequeno volume, selecionou uma página, leu em um francês que ao narrador pareceu perfeito e depois perguntou

- Sabe o que isso quer dizer, guri?

Sacudi a cabeça. Tio Juvêncio começou a traduzir, sem ler as linhas na página, olhando nos meus olhos, lentissimamente:

- “Quando me tiveres lido, joga fora este livro – e sai. Gostaria que ele tivesse transmitido para ti o desejo de sair – sair não importa de onde, de tua cidade, de tua família, de teu quarto, de teu pensamento”.

Terminou a fala e já não olhava mais para mim. Seus olhos estavam nos olhos de minha mãe. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 68-69)

É um convite direto do tio para que o Adolescente faça a mesma opção de sair da vida pacata.

Em uma fala que mistura português e italiano, o aventureiro (ou vagabundo) Álvaro Bruno faz o mesmo convite a seu filho Vasco em *Um lugar ao sol*, de Erico Verissimo:

Álvaro caminhou para Vasco, que continuava sentado no seu canto. Bateu-lhe no ombro bem de leve.

- Filho. Sabe da história do pirú? La gente risca com giz um círculo in torno do pirú. E o cretino do pirú crede que está preso. – Fez uma pausa. Depois: - Guarda, Vasco, la vita é bela, il mondo te chiama. Salta o risco de giz, no seja come o pirú, Cristo! Tu tem vinte e pocos ano! (VERISSIMO, 1936, p. 323)

Quando traduz o trecho de Gide, Juvêncio faz o convite não apenas ao sobrinho mas principalmente à irmã, já que termina de falar olhando para ela. É uma semente de inquietude que Juvêncio pretende depositar naqueles dois familiares que ele escolheu. A irmã parecia já dominada pela vida pacata, resignada a essa vida. Toda sua rebeldia se resumia a andar de bicicleta na pequena cidade, ler Gide para os filhos – atitudes escandalosas para o tempo e o lugar – e vibrar com as irreverências e rebeldias do irmão. Mas continuava vivendo na pequena cidade, sob as suas leis, enquanto Juvêncio – assim como o don José da novela *Carmen*, de Prosper Mérimé – “já não morava mais na cidade [...] já tinha largado emprego e estudos, já vivia com os contrabandistas e todos falavam dele com pena e horror” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 34)

Portanto, Juvêncio Gutierrez não era desde sempre um marginal e sim alguém da pequena-burguesia que em dado momento renunciou a uma vida ordeira e convencional, a vida pacata de classe média em uma cidade pequena (a vida que o pai oferecia à esposa e os dois filhos, incluindo o narrador), para se unir a contraventores, ser um deles:

Deve ter pego gosto pelas viagens quando trabalhava, ainda adolescente, para uma empresa de representação comercial. Sempre trabalhou honestamente, mas poucas semanas depois do casamento de mamãe largou tudo e foi viver com os contrabandistas. Era como se já tivesse cumprido a missão que lhe cabia junto à pequena família. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 82)

Essa tranquilidade para abandonar uma vida ordeira, presa a obrigações, parece o cumprimento de um preceito de Gide em *Os frutos da terra*:

Cada ação perfeita se acompanha de volúpia. É por onde reconheces que a devias ter feito. Não gosto nada dos que encaram como um mérito ter penosamente obrado, pois se era penoso teriam andado melhor fazendo outra coisa. A alegria que se encontra em ter agido é sinal da propriedade do trabalho, e a sinceridade de meu prazer, Nathanael, é para mim o mais importante dos guias. (GIDE, s/d, p. 34)

Pelos comentários do narrador e o testemunho de amigos e conhecidos, Juvêncio Gutierrez se conduzia por uma volúpia que acompanhava cada um de seus atos – havia em Juvêncio uma volúpia em não se curvar a ditames sociais, uma necessidade de viver a

própria verdade e não as mentiras ditadas pelas conveniências da sociedade, conforme, em conversa com o Adolescente, ressalta o rengo Maidana, que era braço-direito de Juvêncio e recebeu o relógio do seu amigo morto como uma recordação, uma dádiva:

Como se estivesse revelando segredo íntimo, sem raiva, sem aliciamento, o rengo Maidana aproximou de mim a cabeçorra ruiva e sussurrou, quase com doçura:

- A lei é uma mentira, muchacho. A justiça é uma mentira. A religião é uma mentira. Tudo é uma mentira.

Moveu de leve a mão, indicando a multidão apressada.

- Os homens são escravos dessas mentiras.

[...]

Quando [o trem] parou na aduana o rengo tirou o relógio da guaiaca, abriu a tampa, aproximou-o do ouvido, aprovou com um aceno e só depois olhou o mostrador.

- Ele não era um escravo.

Sua voz tornou-se triste.

- Por eso lo mataron. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 126-28)

Note-se que, repetindo o gesto de Juvêncio Gutierrez ao conferir a exatidão do horário do trem de ferro, Maidana incorpora e atualiza o amigo morto, de modo que logo em seguida foi como se o próprio Juvêncio insistisse no chamado para a aventura:

- Vamos no bolicho do Átila tomar um trago.

É a frase mais bela que alguém jamais disse para mim. Não era um convite para beber. O rengo Maidana me chamava para o mundo de Juvêncio Gutierrez. (Meu coração, Ifigênia, despedaçou-se em um milhão de fragmentos.) (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 128)

Deixando que o amigo do tio vá na frente, o Adolescente fica a contemplar o pampa, percebendo-o como um espaço litúrgico:

A noite do pampa é uma catedral. Olhem bem: descubram os adros, os portões, as naves, as abóbadas, os turíbulos de ouro, o perfume de incenso nos quartos secretos onde ziguezagueiam pequenos cometas enlouquecidos e relampejam estrelas e sóis; observem os corredores atravessados pelas luzes dos vitrais. A noite do pampa é uma catedral superposta a outras catedrais, ainda maiores e mais transparentes, entrelaçando-se infinitamente, misturando suas criptas, suas sacristias, seus altares. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 129)

Que o tio Juvêncio era a inspiração do narrador sabemos por toda a atmosfera do romance e também por um comentário do sobrinho sobre o que seria a atitude de Juvêncio quando se encontrava sozinho, completamente cercado pelos brigadianos, sem possibilidade de se safar:

Não sei em quê estaria pensando Juvêncio Gutierrez, mas imagino que um homem preso numa armadilha olhe para si mesmo com honestidade e deseje enxergar seus atos e a si mesmo no esplendor pleno da nudez. À perseguição de esplendor semelhante eu vivia. Eu crescia. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 70)

Todavia, se Juvêncio Gutierrez, o gaúcho atrevido, era o modelo do narrador, quando se vê fragilizado (inclusive com uma crise de tremedeira), o Adolescente busca consolo e energia segurando os utensílios de barbear do pai:

Me fechei no banheiro. Tremia. Quando vi que tremia fiquei assustado. Depois fiquei com vergonha de que notassem e sentei na borda da banheira, esperando o tremor passar. Era a primeira vez que tremia assim, e não sabia explicar como isso acontecia. Comecei a mexer nos objetos de barbear de meu pai. O tremor diminuiu. Ele usava navalha, que aafiava numa pedra fascinante, branca e fria. Eu a deitava na palma da mão e acariciava, estremecendo de prazer com seu toque gelado. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 72)

Tradicional, o pai não usava o aparelho com gilete (que já existia), mas a navalha, que, por si mesma, já é um símbolo de masculinidade, ao que podemos acrescentar uma observação do *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, no verbete “Faca”, de que “o simbolismo geral dos instrumentos cortantes [...] é o princípio ativo modificando a matéria passiva”, ou mais especificamente, conforme o verbete “Cinzel”, “o princípio ativo (masculino), que penetra e modifica o princípio passivo (feminino)”. Assim, a navalha é duplamente masculina, por ser objeto cortante e por ser o utensílio específico para rapar barbas.

Todavia, na sua condição de arma branca, aço afiado, instrumento cortante, a navalha estaria mais ligada à figura do tio Juvêncio, o atrevido. E, mais que isso, o Adolescente encontrou consolo não na navalha, mas na pedra de afiar e no seu toque gelado. Aqui sim temos um utensílio mais diretamente relacionado com o pai, com a sua maneira de ser. Antes de mais nada, o nome desse pai, que só aparece na página 111, no que podemos chamar de “a epifania do pai”, quando ele manifesta a firme resolução de ir buscar o corpo do cunhado no necrotério. Então ficamos lhe sabendo nome e apelido: Pedro, Pepe. Vale lembrar que Pedro é o nome de um dos apóstolos, dado pelo próprio Cristo.

Na dinâmica do romance, temos essa insuspeitada epifania de don Pepe quando ele se revela a pedra em que se assentam as bases de um mundo reconstruído, um mundo em que as coisas voltam ao seu fluxo normal. Como um profeta enraivecido, aquele que era

considerado louco conduziu o mundo de novo à sanidade (conforme o *Tao te king*, “Os profestas são a flor do Tao/ O princípio da loucura” – LAO TSE, s/d, p. 93). Apesar do desequilíbrio de que fala o narrador, Pedro é o princípio de estabilidade na família: ele é sereno, além de ser proprietário do próprio negócio (enquanto a mãe já teve o seu emprego ameaçado). Conforme o dicionário de Chevalier e Gheerbrant, no seu verbete “Pedra”,

A pedra, como elemento de construção, está ligada ao sedentarismo dos povos e a uma espécie de *cristalização* cíclica. [...]

[...]

A construção, pedra sobre pedra, evoca, evidentemente, a de um edifício espiritual. Essa ideia [...] tem sua origem em duas passagens do Evangelho: a que faz de Pedro (Kephass) a *pedra fundamental* da construção eclesiástica (Mt 16,18), a primeira pedra do edifício; a que de Mt 21,42 a Lc 20,17 retoma o texto do Salmo 118: *a pedra que os construtores tinham rejeitado tornou-se a pedra angular*. [...]

[...]

Segundo a tradição bíblica, em função de seu caráter imutável, a pedra simboliza a sabedoria. Ela é frequentemente associada à água. Assim, Moisés, na entrada e na saída do deserto, faz surgir um fonte batendo em um pedra (Ex 17,6). Ora, a água simboliza também a sabedoria.⁶⁷

Como vemos, de alguma forma Pedro, o pai, que estamos considerando a pedra, silencioso na sua condição mineral, relaciona-se com a água, também mineral – a água que é o princípio mesmo da realidade e que empresta a sua condição ao fluido Juvêncio Gutierrez, herói da família e da cidade. Juvêncio, a navalha, e Pedro, a pedra de afiar, completam-se. Mas é na pedra que o Adolescente encontra consolo no momento em que especula sobre o esplendor de Juvêncio e, ato contínuo, treme.

Com uma pedra apanhada na rua o Adolescente se arma para a briga na praça e sem perceber conserva essa pedra no bolso até tudo estar consumado, até a mãe estar lavando o corpo do tio.

A circunstância de o Adolescente procurar serenidade e apoio na pedra de afiar do pai já prenuncia a atitude do pai depois de tudo estar consumado, depois de Juvêncio ter sido morto com mais de 40 balaços pelos brigadianos: o pai se dirige à delegacia e, enfrentando o delegado Facundo e o estancieiro Fabrício, faz com que o corpo seja liberado

⁶⁷ Os versículos bíblicos que o dicionário de Chevalier e Gheerbrant indica, mas não transcreve:

Mt 16,18 – “E eu te declaro: tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja; as portas do inferno não prevalecerão contra ela.”

Mt 21,42 – Jesus acrescentou: “Nunca lestes nas Escrituras: *A pedra rejeitada pelos construtores tornou-se a pedra angular; isto é obra do Senhor, e é admirável aos nossos olhos?*

Ex 17, 6 – Eis que estarei ali diante de ti, sobre o rochedo do monte Horeb ferirás o rochedo e a água jorrará dele: assim o povo poderá beber.

para o serviço fúnebre. Seguindo uma característica do autor, esses manda-chuvas locais são tiranos de opereta.

Do primeiro, diz o narrador que “O delegado tinha uma vaidade quase repugnante para um homem. Aquelas unhas, lixadas e esmaltadas, nas mãos toscas e brutais, cintilavam, obscenas.” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 33) Além dessas mãos ambivalentes, o delegado possuía uma pele muito sensível, sujeita a cócegas quando tocada, do que se aproveitava Mirta del Sol para o maltratar.

Já o coronel Fabrício alimentava a delirante fantasia de presentear o príncipe de Gales com cavalos brancos:

Era um sonho longamente acalentado: deixar mudo de espanto o príncipe de Gales, que passaria um dia na sua fazenda, vindo de Santiago do Chile. O coronel realizaria um desfile de 50 ginetes bem pilchados, montados nos 50 puros-sangues mais formosos e perfeitos que já viu na superfície da terra. (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 94)⁶⁸

O delegado e o estancieiro acabam acatando o desejo do pai do Adolescente – recolher o corpo do cunhado. O narrador atribui essa inesperada concordância ao temor provocado pelo que ele chama de “loucura do pai” – da qual já falara anteriormente –, pois “Acho que não há nada mais aterrorizante do que a loucura.” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 118) Todavia, o narrador também afirma que “meu pai pairava acima disso tudo, aferrado a um poder interior insuspeitado, que o tornava, a meus olhos, desconcertante e, cada vez

⁶⁸ Aqui temos um eco, ainda que com o sinal invertido, de uma situação em *Música ao longe*, de Erico Veríssimo. Se em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez* o coronel Fabrício sonha com uma visita do príncipe de Gales – a qual é absolutamente improvável que venha a acontecer –, em *Música ao longe* há personagens que relembram uma visita imperial que nunca houve. Nesse romance, os personagens mais velhos se orgulham da vinda do imperador, conforme vemos em um trecho em que o narrador apresenta os pensamentos de Clarissa em discurso indireto livre: “Seu Leocádio! O homem mais culto de Jacarecanga. Poeta (dizem que está escrevendo um poema colossal sobre a visita do imperador a Jacarecanga), astrônomo, prestidigitador, colecionador de selos e borboletas, músico, inventor... Papai disse que ele faria figura em qualquer centro adiantado. Quando o imperador visitou Jacarecanga teve ocasião de falar com seu Leocádio. Contam que D. Pedro II ficou impressionado com tanto saber e disse com seu sorriso bondoso: ‘Eis um jovem que podia brilhar na corte!’” (VERÍSSIMO, 1968, p. 85)

Depois da morte do seu Leocádio, Clarissa vai com a mãe e o primo Vasco ao sobrado onde morava o velho solteirão para fazer uma limpeza. Entre os objetos que encontra na gaveta central da escrivaninha, havia uma pasta: “Clarissa abre a pasta e dá com um caderno de capa parda onde estão escritas estas palavras em letras graúdas:/ O IMPERADOR EM JACARECANGA/ *Poema em dez cantos, por Leocádio de Santarém.*/ Enfim! Clarissa fica olhando longamente para a capa, antes de abrir o caderno. O poema está aqui, há de falar nos Albuquerque, deve ser bonito, grandioso, comovente.../ [...] Clarissa abre o caderno. A primeira página está em branco. Na segunda, repetidas, aparecem as mesmas palavras da capa. Na terceira página, bem no centro, estes dizeres, em letras caprichadas:/ *O imperador nunca esteve em Jacarecanga.*” (VERÍSSIMO, 1968, p. 153-54)

mais, desconhecido.” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 115) Esse poder insuspeitado faz esse pai – tão desprezado pela esposa e o filho – adentrar a condição de herói, já que é ele que arrebatou a dádiva, isto é, Juvêncio Gutierrez, ainda que só depois de morto, ainda que apenas seu corpo.

Podemos considerar que todo esse breve romance de Tabajara Ruas não é mais que o chamado para a aventura, com o Adolescente começando a perceber que há uma chamada sendo feita, que também ele é um herói e há uma missão a cumprir.

Que missão seria essa? A de sair da “pequena cidade junto ao rio”, conhecer o grande mundo, porque antes do sobrinho o tio já havia percebido que

[...] as fronteiras não são apenas marcos divisórios construídos, que representam limites e estabelecem divisões. Elas também induzem a pensar na passagem, na comunicação, no diálogo e no intercâmbio. Figurando um trânsito não apenas de lugar, mas também de situação ou época, essa dimensão da fronteira aponta para a instigante reflexão de que, pelo contato e permeabilidade, a fronteira possibilita o surgimento de algo novo, híbrido, diferente, mestiço, de um terceiro que se insinua nesta situação de passagem. (PESAVENTO, 2004, p. 110)

E no fato de em Uruguaiana a fronteira ser um curso d’água se configura o significado básico da água nesse romance: a água é o rio, a fronteira líquida que separa a pequena localidade do restante do mundo, já que para além desse curso d’água há um outro país.

No verbete “Rio” do *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, temos que

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e o da *fluidez das formas*, o da fertilidade, da morte e da renovação. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem a outra. A descida para o oceano é o *ajuntamento das águas*, o retorno à indiferenciação, o acesso ao Nirvana; o remontar das águas significa, evidentemente, o retorno à Nascente divina, ao Princípio; e a travessia é a de um obstáculo que separa dois domínios, dois estados: o mundo fenomenal e o estado incondicionado, o mundo dos sentidos e o estado de *não vinculação*.

[...]

Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedades de seus desvios.

Assim, o rio representa uma força primitiva, telúrica, nativa, e é a vida acontecendo no seu eterno fluir, sua multiplicidade de significados. Para o Adolescente, o rio representa o limite que o circunscreve à pequena cidade e também o elemento que oferece ligação com o restante do mundo – mas esta segunda possibilidade ele ainda não experimentou nos dias

enfocados no romance, já que o nosso narrador faz apenas uma breve menção às visitas quinzenais a Paso de los Libres, quando a família ia “fazer o rancho” – essas visitas sendo tarefas rotineiras, com um fim específico e doméstico, não um contato ou interação com o grande mundo. Quem sai para o mundo – ainda que seja tão só o mundo do pampa – é o tio Juvêncio. Quem acompanha a mãe quando ela vai atender o tio Juvêncio ferido em terra estrangeira - ainda que a terra estrangeira seja tão só o pampa argentino - não é o Adolescente e sim o seu irmão, o caçula da família. E ainda assim, pelo testemunho de Vladimir (dado quando os irmãos já são adultos), a mãe e o filho mais novo chegaram apenas à uruguaia Paso de los Toros, “um casario perdido no meio do pampa”, localidade ainda mais restrita que Uruguaiana, pois não se menciona nem mesmo um rio.

Se o pai do conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, escolheu ficar em definitivo dentro de uma canoa, constantemente no curso d’água, e “Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim.” (ROSA, 1969, p. 34), a presença do rio em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez* é de outra ordem. No romance de Tabajara Ruas, o rio é a configuração maior do elemento líquido que se coloca por toda a narrativa, em múltiplas apresentações – e, como procuramos demonstrar, é uma constante de toda a obra do autor.

Em *Perseguição e cerco...*, o rio é a moldura da cidade e também da narrativa, que inicia evocando a “cidade da fronteira iluminada pelo azul de um céu tão alto que aumentava a imensidão do pampa e se refletia no rio a deslizar debaixo da ponte” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 9) e conclui contando que as “luzes de Paso de los Libres piscavam na outra margem” e que ele, o narrador, ficou escutando “os infinitos sussurros da água e da noite” (PERSEGUIÇÃO, 1990, p. 130) Há as luzes da outra cidade, uma outra realidade, uma pequena amostra do grande mundo, a convidar o Adolescente, a seduzi-lo. Basta cruzar o rio, adentrar nessa força primitiva que é a água, saber se conduzir por ela. É preciso atravessar o Rubicão.

Se no romance a figura do herói se divide em três homens da mesma família – o aventureiro e romântico tio Juvêncio, o pacato e surpreendente pai, e o Adolescente, que está a ouvir o chamado do mundo –, o narrador é efetivamente o herói porque é quem mais aprende. Todo o romance é a história de como ele vai encontrando guardiões do limiar (como Ifigênia), aliados (Bolão, Feito às Pressas), antagonistas (Bento), mentores

(novamente Ifigênia, bem como seu Antonelli, Maidana e, é claro, o tio Juvêncio). A caracterização dos personagens nas funções é difusa, ou fluida. O que conta realmente é que há uma trajetória do herói que se completa na soma do tio que volta e do sobrinho que recebe o impulso para sair – assim como tio e pai se completam. Há uma dádiva que é o próprio tio, seu corpo morto, vitorioso em sua derrota como a figura do Cristo.⁶⁹

O narrador não sabe por que Juvêncio volta, ninguém sabe. No conto “O Sul”, de Borges, a volta à querência é um imperativo e isso é tudo, assim como no seu conto “O fim” o derradeiro conflito é um imperativo e isso é tudo. Sobre a volta de Juvêncio Gutierrez, podemos especular que ele retornou para mais uma vez fazer ao Adolescente o convite para deixar a vida que levava ou levaria na “pequena cidade junto ao rio”. O tio teria vindo para dar seu testemunho de que o mundo é grande, mas também que a aventura não está distante – basta querer. Tudo está ali, junto, no rio ou atravessando o rio. Porque o tio voltou, a aventura pode recomeçar.

5.1 *O fascínio*

E a aventura recomeça, embora não no mesmo tom, não na mesma dinâmica: em *O fascínio* (1997), Tabajara Ruas apresenta mais um romance que trata de uma volta a Uruguaiana. Desta vez, trata-se de um *thriller* de suspense, um romance gótico do nosso Sul Profundo que enfoca os descendentes de um personagem lateral da Revolução de 1893. A partir disso, aborda como as elites se recompõem para permanecerem no alto da pirâmide social. Novamente encontramos o desprezo pelo pai, porém de modo mais duro na medida em que em nenhum momento se vê algum respeito por parte do filho e, no final da história, esse pai efetivamente enlouquece, ao passo que o filho se mostra o real herdeiro de um passado de atrocidades.

Grosso modo, o enredo apresenta Bertholino José de Paes Rodrigues, dito Lino, um descendente de estancieiros que vive em Porto Alegre, envolvido em negociatas imobiliárias e políticas. É um decadente moral e financeiro, sempre preocupado em

⁶⁹ Vale notar que quando o general Netto aparece logo no início do filme *Netto perde sua alma*, ele está barbudo, ferido, seminu e com os braços abertos, sugerindo a figura do Cristo na cruz e sendo deposto da cruz.

aparentar *status*, até que herda uma área em Uruguaiana, quando avisa Bento, o seu filho, de que “Voltamos a ser estancieiros.” (FASCÍNIO, 1997, p. 14) Todavia, essa não é sua vontade, pois ele quer apenas transformar a estância em dinheiro e assim reequilibrar seus negócios, que vão mal.

Quando conhece a propriedade, nas proximidades de Uruguaiana, Lino é tomado de um sortilégio maléfico, incorpora seu bisavô, que praticou degolas em massa na Revolução de 1893 (também enfocada por Tabajara Ruas, em coautoria com Elmar Bones, no ensaio *A cabeça de Gumercindo Saraiva*, lançado no mesmo ano de *O fascínio*). Tomado por uma força maligna, Bertholino também comete seus crimes de morte – o assassinato de uma prostituta e de um travesti, crimes brutais e sem motivo. Assim, ele vai perdendo a condução da própria vida, perde o controle de si mesmo e de seus interesses, mas o filho Bento assume o comando.

A fronteira é cruzada algumas vezes, em ida e volta, tanto para Paso de Libres como para Rivera. Essa é uma diferença em relação a *Perseguição e cerco...*, ao que se acrescenta que no romance de 1997 a volta a Uruguaiana não é revestida da comoção que toma conta da cidade com a volta de Juvêncio Gutierrez: em *O fascínio*, o retorno dos Paes Rodrigues aos pagos é apenas oportunidade financeira (em um sentido bem rasteiro), um rearranjo dentro de uma decadente família da elite rio-grandense e a continuidade não do código de honra gaúcho, mas da crueldade que também sempre esteve presente em uma região com um histórico de guerras e revoluções. O que em *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez* era tragédia, em *O fascínio* é farsa.

Quando o delegado Medina começa a aparecer demais na estância e se mostra interessado em comprá-la, Bento, “murmurando com a suavidade de uma pantera” (FASCÍNIO, 1997, p. 120) propõe que ele seja não um comprador de toda a propriedade, mas um sócio – e o policial aposentado gosta do arranjo.

Logo em seguida, em meio à conversa, Medina conta sua origem:

- Meu pai nasceu aqui perto.
- Que máximo! E ele fazia o quê?
- Vejam que ironia: meu pai era contrabandista.
- Contrabandista? Que horror! – Tereza sorriu um límpido sorriso aristocrático. – Desculpe, delegado.
- Meu velho era do tempo da farinha. Era um negócio honesto, dona Tereza, mas era contrabando. Foi morto pela polícia.

- Sua vida parece uma novela mexicana, delegado – e congelou o sorriso nos lábios finos. Lino viu o desconcerto no rosto de Medina, viu-o lutar entre reconhecer o sarcasmo ou ignorá-lo. (FASCÍNIO, 1997, p. 122)

Vemos, nessa passagem, que mesmo em uma narrativa menor dentro da sua romanesca, um ligeiro romance policial, o autor insere temas recorrentes na sua obra, como a fronteira e o contrabando.

Mais que isso, também se vê nesse romance a presença do cerro do Jarau, mencionado como um aspecto da paisagem: “Às quatro da tarde, à sua esquerda, viram, na linha do horizonte, o perfil do cerro do Jarau, como o dorso de um lagarto pousado sobre uma linha reta.” (FASCÍNIO)

A lenda da salamanca do Jarau já foi abordado por Simões Lopes Neto e Erico Verissimo. Em *O fascínio*, muito levemente, Tereza, a esposa de Lino, tem características de Luzia Cambará, a Teiniaguá de *O tempo e o vento*. Além do que Tabajara Ruas é um dos roteiristas do filme *O cerro do Jarau* (2005), dirigido por Beto Souza, em que Rebeca, paixão de vários dos homens da trama, aproxima-se um pouco mais da personagem de Erico Verissimo.

Essa presença da mitologia gaúcha na obra de Tabajara Ruas é algo que se percebe até mesmo em um romance juvenil como *Meu vizinho tem um rottweiler (e jura que ele é manso...)*, em coautoria com Nei Diclós. Escrito para uma faixa etária específica, esse romance de aventuras sobrenaturais tem por protagonistas Diogo e Diana, dois adolescentes que são vizinhos em Florianópolis e têm poderes paranormais. Mesmo de forma absolutamente secundária, há breves menções às lendas gaúchas:

Jacaré tinha a maior bronca com história. No Rio Grande do Sul, viviam lembrando fatos heroicos com degolas e canhões. (VIZINHO, 2007, p. 243)

- Todos os que estiveram aqui em 1894 e foram mortos pelas forças do governo central e hoje espalham sua raiva por toda a ilha contra os que aqui chegam, vinde a nós! (VIZINHO, 2007, p. 249)

- Os membros da cavalaria farroupilha observavam em seu código que cavaleiros não cultivam rancores. (VIZINHO, 2007, p. 253)

Como temos visto, a presença da mitologia gaúcha é uma constante em toda a obra de Tabajara Ruas. Temos nos deparado com essa mitologia sempre próxima de todos os seus heróis, ou mesmo – como é o caso do general Netto – o herói já fazia parte dessa

mitologia e foi apropriado pelo autor. Desse modo, a mitologia gaúcha está presente em toda a obra, seja nos romances policiais, seja nos romances históricos, e mesmo nos filmes de cinema – que aqui abordamos apenas secundariamente.

Se a mitologia gaúcha também se faz notar em muitos escritores do Rio Grande do Sul – dos quais abordamos tão somente uns poucos e mesmo assim apenas em selecionadas amostras de suas obras –, em Tabajara Ruas encontramos um certo lirismo, uma linguagem que constrói o que chamamos de *épica menor*, trazendo a grandiosidade nas pequenas coisas, como é o caso de *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, em que vemos a grande tradição e os melhores valores de um povo, assim como a jornada do herói, sendo atualizados em um drama ou tragédia familiar.

Além disso, há a constante e muitas vezes obsessiva presença da água, do elemento líquido, por toda a obra.

No *Dicionário* de Chevalier e Gheerbrant, o verbete “Água” esclarece que

As significações da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. [...]

As águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as ameaças de reabsorção.

[...] Os rios são agentes de fertilização de origem divina, as chuvas e o orvalho trazem consigo a fecundidade e manifestam a benevolência divina. [...] Todo o Antigo Testamento celebra a magnificência da água. No Novo receberá esse legado e saberá utilizá-lo.

[...]

Segundo Tertuliano, o Espírito Divino escolheu a água entre os diversos elementos. É para ela que se voltam as suas preferências, pois ela se mostra, desde a origem, como matéria perfeita, fecunda e singela, totalmente transparente.

[...]

A água é o símbolo das energias inconscientes das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas.

Ou, conforme Joseph Campbell,

Quase toda mitologia que conhece algo sobre a água considera que as origens da vida advenham da água. Curiosamente, isso é verdade. É interessante que a origem da vida na água esteja presente em diversos mitos e esse mesmo tema finalmente reapareça na ciência. É exatamente assim. (CAMPBELL, 2003, p. 42)

A água é a fonte. No começo tudo era água. É o que os mitos nos dizem, um depois do outro. E é daí também que surgem as formas e a vida procria. (CAMPBELL, 2003, p. 226)

Como já havíamos apontado anteriormente, a água é a origem universal, sendo portanto a origem mesma do cosmo e da vida. A água é o líquido primordial e no seu constante fluir se configura o constante movimento que denuncia a existência da vida. Conforme o *Tao te king*, “A água favorece todas as coisas e não exclui nenhuma” (LAO TSE, s/d, p. 27).

E o velho livro chinês ainda diz mais, diz que “O retorno é a ação do Tao” (LAO TSE, s/d, p. 99). Na obra de Tabajara Ruas, vemos muitas vezes o retorno ao pampa, ao pago, que assim é o retorno à origem, à fonte primeira, o retorno à água do origem – “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência”. Sempre há um retorno ao rio da aldeia, o rio da adolescência, o rio da infância.

A isso se acrescenta que, no seu livro porventura com mais elementos autobiográficos – justamente *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez* –, a água ainda configura uma fronteira líquida. Em crônicas – em que, mercê do gênero, o narrador está muito próximo, confunde-se com a pessoa do autor –, Tabajara Ruas dá testemunhos que evidenciam a presença, em *Perseguição e cerco...*, de elementos autobiográficos:

Nascer na fronteira é quase um paradoxo. Você olha, e no outro lado é outro país, falam outro idioma, têm outros ódios, quem sabe até outras ilusões.

Caminhei por Uruguaiana. Cheguei ao colégio Santana. Ali é o pátio onde jogávamos futebol, de onde se vê a ponte sobre o rio [...] onde perigos sem conta espreitavam o menino de 12 anos.

[...]

Na longínqua cidade da fronteira o menino de 12 anos viajava nas páginas dos gibis e na sala escura em que projetavam os filmes [...] (PORTO, 1998, p. 76-78)

O rio da adolescência é o mais belo de todos os rios, ainda mais se é um rio que banha a cidade onde se vive, o que praticamente a torna uma dádiva do rio.

[...]

[...] minha cidade natal, Uruguaiana, uma cidade brasileira espremida entre o pampa argentino e o pampa uruguaio, à margem esquerda do rio Uruguai, de onde se vê o casario branco da cidade de Paso de los Libres, na outra margem. O rio Uruguai nos une e nos separa.

Cresci nesse território ambíguo, a fronteira, e cresci assistindo à prática desse comércio também ambíguo, o contrabando. [...]

O grande rio de águas barrentas tinha essa tenaz virtude: ensinar que nada é estático ou definido. Como o rio, tudo flui e se adapta e avança e muda.

[...]

Não sabia que, de algum modo, todos estamos ligados à água. Na verdade nascemos dela.

[...]

Em muitas cidades onde vivi havia rios e seu âmbito de festa, trabalho e mistério. Nenhum rio, entretanto, se compara ao rio de nossa infância, mais ainda se esse rio é um rio de fronteira e em seu leito trafegam silenciosos contrabandistas. (PORTO, 1998, p. 72-73)

Assim, além de uma mitologia gaúcha, temos em Tabajara Ruas uma mitologia da água – mais propriamente, do rio – e da fronteira. Esses traços dão a unidade de uma obra aparentemente dispersa e marcam a sua diferença em relação a outros autores que manejam a mesma mitologia gaúcha. E vale mencionar, por fim, que há uma relação particular entre a mulher e a água: sendo o elemento primordial, a água é a força do feminino, a água é feminina. Se em Erico Verissimo temos o romancista das heroínas femininas, Tabajara Ruas é o escritor da força do feminino entranhada nos heróis masculinos. Portanto, em Tabajara Ruas se conjugam, com a bênção de um anjo formoso e cruel, a delicadeza e o destemor, a fragilidade e a força, e pela força das águas temos, neste autor, um pampa líquido, uma fronteira líquida, um gaúcho do elemento água. Desde a primeira página do primeiro livro.

REFERÊNCIAS

Obras de Tabajara Ruas

- RUAS, Tabajara. *A região submersa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *A região submersa*. Porto Alegre: L&PM, 1981.
- _____. *As cartas do domador*. Disponível em:
<<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1164497-EI6624,00.html>>. Acesso em: 11 ago. 2008.
- _____. *Netto perde sua alma*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto/Copsesul, 1998.
- _____. *Netto perde sua alma*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *O amor de Pedro por João*. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- _____. *O amor de Pedro por João*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *O detetive sentimental*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. *O fascínio*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Os varões assinalados*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- _____. *Os varões assinalados*: Livro 1 – O país dos centauros. Porto Alegre: L&PM, 2005a.
- _____. *Os varões assinalados*: Livro 2 – A república de Anita. Porto Alegre: L&PM, 2005b.
- _____. *Os varões assinalados*: Livro 3 – A carga dos lanceiros. Porto Alegre: L&PM, 2005c.
- _____. *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*. 5. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.
- _____. *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*. 7. ed. Porto Alegre: Rio de Janeiro, 2003.
- _____. *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*. Porto Alegre: L&PM, 1990.
- _____. *Um porto alegre*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

Obras literárias de outros autores

- AGUIAR, Flávio. *Anita*. São Paulo: Boitempo, 1999.
- ARRREGUI, Mario. *Cavalos do amanhecer*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- _____; LIMA, Henrique de Freitas; SIRKIS, Alfredo. *Lua de outubro*: a aventura do primeiro filme do Mercosul. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *A prole do corvo*. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- _____. *Um castelo no pampa. Livro 1: Perversas famílias*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- _____. *Um castelo no pampa. Livro 2: Pedra da memória*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- _____. *Um castelo no pampa. Livro 3: Os senhores do século*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.
- BORGES, Jorge Luís. *El Aleph*. 7. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1967.
- _____. *Ficções*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- CHANDLER, Raymond. *O longo adeus*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DUMAS, Alexandre. *Memórias de Garibaldi*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- GOMES, Carlos de Oliveira. *Caminho Santiago*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- GUIMARÃES, Josué. *Amor de perdição*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- HEMINGWAY, Ernest. *As neves de Kilimajaro e outras histórias*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- METZ, Luiz Sérgio. *O primeiro e o segundo homem*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- ONOFRE, José. *Sobra de guerra*. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estória*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. *Linha divisória*. São Paulo: Melhoramentos, 1988.
- SIMÕES LOPES NETO, J. Contos gauchescos e lendas do Sul. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- VERISSIMO, Erico. *Clarissa*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1973.
- _____. *Música ao longe*. 2. ed. 5. impr. Porto Alegre: Globo, 1968.
- _____. *O tempo e o vento*: o arquipélago – primeiro tomo. Porto Alegre: Globo, 1961.
- _____. *O tempo e o vento*: o arquipélago – segundo tomo. Porto Alegre: Globo, 1961.
- _____. *O tempo e o vento*: o arquipélago – terceiro tomo. Porto Alegre: Globo, 1962.
- _____. *O tempo e o vento*: o Continente. Porto Alegre: Globo, 1949.

- _____. *O tempo e o vento: o retrato*. Porto Alegre: Globo, 1951.
- _____. *Um lugar ao sol*. Porto Alegre: Globo, 1936.

Obras de teoria, crítica etc.

- ALMEIDA, Lélia. Num território de figuras femininas. In: GONÇALVES, Robson Pereira (org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria/Bauru: Editora UFSM/Edusc, 2000, p. 75-82.
- APOCALYPSE NOW REDUX. Disponível em:
<http://epipoca.uol.com.br/filmes_pressbook.php?idf=3380>. Acesso em: 12 jun. 2008.
- ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Nosso pampa, tão comum e vário. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Fronteiras culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- ATHAYDE, Tristão de. Erico Verissimo e o antimachismo. In: CHAVES, Flavio Loureiro (org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- BISCHOFF, Álvaro; VIEIRA SOUTO, Cíntia. Garibaldi: pirata ou herói? *Nossa História*, ano 4, n. 37, nov. 2006, p. 34-37)
- BONES, Elmar. Luiz Rosseti, o editor dos farrapos. In: REVERBEL, Carlos; BONES, Elmar. *Luiz Rossetti: o editor sem rosto e outros aspectos da imprensa no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Copesul/L&PM, 1996.
- CAMPBELL, Joseph. *A jornada do herói: Joseph Campbell – vida e obra*. Organização de Phil Cousineau. São Paulo: Agora: 2003.
- _____. *O herói de mil faces*. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.
- _____. *O poder do mito*. Organização de Betty Sue Flowers. 24. ed. São Paulo: Palas Athena, 2006.
- _____; ROBINSON, Henry Morton. Introdução a um assunto estranho. In: CAMPOS, Augusto e Haroldo. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CHAVES, Flávio Loureiro. A viagem de Blau Nunes. In: SIMÕES LOPES NETO, J. Contos gauchescos e lendas do Sul. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 5-8.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FONTTES, Carlos. *Uruguaiana: aqui te canto – notas à margem da sua história*. Porto Alegre: Evangraf, 2000.
- GOMES, ReNato Bittencourt. A angústia da influência. *Gazeta do Povo*, 01 dez 2008.
- HASSE, Geraldo; KOLLING, Guilherme. *Lanceiros negros*. Porto Alegre: Já Editores, 2005.
- HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006p. 9-23.
- HOHLFELDT, Antonio. “Sobre Amor de perdição”, in: GUIMARÃES, Josué. *Amor de perdição*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- _____. *O gaúcho: ficção e realidade*. Rio de Janeiro/Brasília: Antares/INL, 1982.
- HUGHES-HALLETT, Lucy. *Heróis*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- KELMER, Ricardo. *Matrix e o despertar do herói: a jornada mítica de auto-realização em Matrix e em nossas vidas*. 7. ed. Rio de Janeiro, 2007.
- KRAKAUER, Jon. *Na natureza selvagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MACHADO, Ana Maria. “Prefácio à edição brasileira”, in: VOGLER, Cristopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.
- LAO TSE. *Tao te king*. São Paulo: Hemus, s/d.
- LAYTANO, Dante de. *História de República Rio-grandense*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina/Associação Riograndense de Imprensa, 1983.
- MARTINS, Maria Helena. Entrelinhas na literatura de Aldyr Garcia Schlle. In: CHIAPPINI, Ligia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Pampa e cultura: De Fierro a Netto*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Instituto Estadual do Livro, 2004, p. 129-34.
- MASINA, Lea. A gauchesca brasileira: revisão crítica do regionalismo. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Fronteiras culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- NUNES, Zeno Cardoso; NUNES, Rui Cardoso. *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1984.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. Mitologias da nação, in: FÉLIX, Loiva Otero; ELMIR, Cláudio P. (orgs.). *Mitos e heróis: construção de imaginários*. Porto Alegre: Editora da Universidade. 1998.

ONOFRE, José. Apresentação. In: CHANDLER, Raymond. *O longo adeus*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras e intertextualidade em *O Continente*, de Erico Verissimo. In: CHIAPPINI, Ligia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Pampa e cultura: De Fierro a Netto*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Instituto Estadual do Livro, 2004, p. 109-28.

PEYROU, Rosário. *Las fronteras como espacios de mestizaje cultural*. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag67bienalpeyrou.htm>>. Acesso em; 01 jan. 2009.

POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento/Instituto Estadual do Livro, 1974.

REVERBEL, Carlos. Machismo gaúcho: um mito brasileiro. *Ele Ela*, n. 84, abr. 1976, p. 66-71.

_____. *O gaúcho: Aspectos de sua formação no Rio Grande e no Rio da Prata*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

_____. *Pedras Altas: a vida no campo segundo Assis Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

RUAS, Tabajara. Uma história de amor. In: GUIMARÃES, Josué. *Amor de perdição*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

_____. Tudo o que vi e presenciei. Entrevista a Marco Vasques. In: VASQUES, Marco. *Diálogos com a literatura brasileira: Volume 1*. Florianópolis/Porto Alegre: Editora da UFSC/Movimento, 2004.

_____. Posso trabalhar em qualquer lugar do mundo sem perder a minha identidade. Entrevista. In: TABAJARA RUAS. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1989.

SCHLEE, Aldyr Garcia. Integração cultural regional. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Fronteiras culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

SILVEIRA, Ada Cristina Machado da Silveira. *O espírito da cavalaria e suas representações midiáticas*. Ijuí: Editora Unijuí, 2003.

SPALDING, Walter. *A epopéia farroupilha*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1963.

TREVOR-HOPER, Hugh. A invenção das tradições: a tradição das Terras Altas (Highlands) da Escócia. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006, p. 25-51.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.

WEINHARDT, Marilene. *O tempo e o vento: um diálogo entre ficção e história*. In: GONÇALVES, Robson Pereira (org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria/Bauru: Editora UFSM/Edusc, 2000, p. 97-103.

_____. *Ficção histórica e regionalismo: Estudo sobre romances do Sul*. Curitiba: Editora da UFPR, 2004.